السرد الروائى المصرى المعاصر:

الرؤية وتقنيات الكتابة

د. سعيد الوكيل



إهداء

ثَمَّ شىء وراء الكلمات

ربما كان موتى نفسُه

ولأنى أحبكِ

سوف أسميكِ

"مَن أعوزَته إلى كلمات لا تدركها الأشجار"



المقدمة

شهدت الكتابة السردية فى مصر مع العقد الأخير من القرن العشرين نقلة مهمة، تمثلت فى ظهور جيل من المبدعات والمبدعين الشباب الذين واصلوا مسيرة الرواية المصرية العربية، لكنه من ناحية أخرى حاول تقديم منجز خاص يختلف من بعض النواحى عن منجز الأجيال التى سبقته من حيث الرؤية والتشكيل الفنى.

وقد ارتبط هذا بطموح ذلك الجيل إلى تقديم نموذج روائى جديد يخالف السرد التقليدى، بموازاة لما يحدث فى ميدان الشعر المصرى من مخالفة نوعية للمنجز الشعرى السابق عليه. كما ارتبط نشاط مبدعى ذلك الجيل بتنوع مصادر معرفتهم وثقافتهم؛ من حيث اهتمامهم بالفنون الأخرى؛ كالسينما والرسم والموسيقى، وهو ما كان ذا أثر حاسم فى خطابهم السردى. ولم ينفصل هذا النشاط الإبداعى عن محاولتهم الدءوب لمساءلة ثالوث المحرمات (الدين – الجنس – السياسة) .

يطرح هذا البحث مجموعة من الأسئلة تتعلق بالتنوع الأيديولوجى والعلاقة بين الرؤية والخطاب، وتحولات وكسر نموذج الكتابة التقليدي. وقد اختير مجموعة من الروايات التى تتميز بأنها من أهم ما أنجز فى تلك الفترة جماليا، وتمثل المبدعين الشباب الذين ظهروا على مدى الفترة الزمنية موضع الدرس. وقد اعتمد البحث منهجيا على علم السرد، والنقد الثقافي؛ حيث يركز على بناء النص، مع عدم إغفال السياق الثقافى، وبحث مدى تحقق

الجدل بين الجمالى والرؤيوى.

ولقد لوحظ من خلال الدراسة التحليلية للنصوص أنها تسائل الثنائيات التى هيمنت طويلا على الفكر الإنسانى، محاولة تقديم تصور أكثر عمقا يكشف عن جدل تلك الثنائيات، وهو مما حدانا إلى تقسيم الفصول على نحو يكشف عن صور الجدل المختلفة بينها، فكان الفصل الأول تحت عنوان "جدل الكلمة والصورة"، والثانى بعنوان "جدل الواقع والأسطورة"، والثالث بعنوان "جدل الظاهر والباطن"، والرابع بعنوان "جدل النص والواقع"، وأخيرا جاء الفصل الخامس والأخير تحت عنوان "جدل الزمان و المكان". وقد تناولت فى كل فصل منها بعض الروايات التى وجدت بينها وشائج قوية وانشغالا برؤى خاصة مهيمنة.

لعل هذه الدراسة تكشف عن بعض الجوانب الرؤيوية فى كتابات شباب الروائيين المصريين، لكنها تظل لبنة فى بناء كبير على الباحثين أن يسعوا إلى استكمال بنائه دون أن يطمحوا إلى اكتماله، فهذا مشروع مفتوح دوما على الاحتمالات بغير انتهاء.

سعيد الوكيل

يناير ٢٠٠٧م

الفصل الأول: جدل الكلمة والصورة



الفرضية التى أنطلق منها هنا هى أن الأعمال موضع الدرس ترى فى العالم تحولا جديدا يتمثل فى هيمنة الصورة بتجلياتها المختلفة، واقتران ذلك بتشييء الإنسان وتحوله إلى سلعة ذات طبيعة استهلاكية فاعلة ومنفعلة، وهو ما يجعل الجسد ذا قيمة خاصة فى تلك الرؤية، وهذه الرؤية تتخلق معها تقنياتها المعبرة عنها، بدون انفصال بين الرؤية وشكل التعبير.

يطرح هذا الفصل مجموعة من الأسئلة تتعلق بعلاقة الرؤية الجديدة لأولئك الروائيين موضع الدرس بتقنيات الكتابة، ومن ثم تُطرح أسئلة حول الرؤية التى تبناها هؤلاء المبدعون وعلاقتها بتشكيل الخطاب لديهم، وكيف تجلت تلك الرؤية من خلال ذلك الخطاب، وإلى أى حد استطاع هذا الجيل أن يؤسس جمالياته الخاصة؟ وما طبيعة التحولات التى أحدثوها فى مفهوم الجنس الأدبى، من خلال خصوصيتهم فى الكتابة ومحاولتهم كسر نموذج الكتابة التقليدي؟

ولا يُقطع بالإجابة عن هذه الأسئلة على نحو مباشر، بل يُعتمد على التحليل لنماذج بعينها من الروايات وصولا إلى النتائج. وقد تم اختيار مجموعة من روايات الشباب الذين يحاولون التعبير عن الإنسان المعاصر فى إطار هذا العالم الجديد، وهذه الروايات هي: سِحْر أسود لحمدى الجزار، ومبررات شخصية لياسر إبراهيم، وشريعة القطة لطارق إمام، وبمناسبة الحياة لياسر عبد الحافظ.

يحلل غلاف الرواية مساحة سوداء، وبعض الأقنعة الإفريقية، وجسد نحيل تحدق عيناه غير بعيد، على خلفية بيضاء، ولا يكتمل المشهد إلا بصورة كاميرا مدموغة بعلامة تشير إلى المحظور. إن لوحة كهذه يمكن أن تثير خيال المتلقى وتستدعى إلى مخيلته هواجس العشق والموت والتأرجح بين الصدق والزيف، أما إذا كانت غلافا لعمل أدبى مثل "سِحْر أسود" للكاتب المصرى الشاب حمدى الجزار، يتناثر عليه اسم الكاتب ودار النشر واسم السلسلة، بخطوط متنوعة رقيقة؛ فإننا نكون بإزاء كيان فنى يحرص منذ لحظة اللقاء الأولى على مخاطبة وعينا ببعض عتبات التأويل لما أخذ خاتم: الـ"رواية".

لقد حرص مبدع غلاف الرواية على أن يضع الكاميرا مرسومة بخطوط بيضاء لا شِيَةَ فيها، داخل دائرة سوداء، موحيةً بتماثلها مع تميمة العين المفتوحة القادرة على درء الشر والموت، لكن الخطين الأحمرين المتقاطعين يُثْبتان إبطال ذلك الفعل، أو تحويله إلى فعل عكسى مدمر، وهو ما تقوله الرواية على نحو من الأنحاء.

كان اختيار مصمم الغلاف لتقنية التشكيل الرقمى (الكولاج) فى إبداع عمله تعبيرا عن الرغبة فى محاولة محو المسافة بين العلامة وما تحيل إليه، واستنهاضا لقيمة بدائية تُماهى بين الصورة وما تحيل عليه، وهنا تصبح صورة الكائن البشرى على الغلاف هى الإنسان نفسه،

كما أن القناع يصبح الوجه، والكاميرا تصبح عالَمها المصوَّر لا سواه. لكن اقتران "الكولاج" هنا بعناصر إعلامية أخرى تشير إلى الكاتب والناشر والنوع الأدبى إنما يبدو – إلى جانب قيمته الإعلامية الخالصة – تعبيرا عن زيف القول بالتماهى بين الصورة والواقع، وهو ما أكده استخدام تقنيات فنية تشكيلية أخرى مكملة لتقنية "الكولاج".

هذه العناصر المتعددة شكَّلها الفنان "أحمد اللباد" معتمدا على تقنية "الكولاج"، على نحو يشى بالبساطة والعمق معاً. ويكتمل ذلك المفتاح بالمقتطَف على الغلاف الخلفي: *أحببت جسدها الأسود الخشن الذى كنت شغوفا بلمسه بين كفّى، وعدستها الواسعة البارزة الكبيرة. أجمل الأوقات التى توفرها لى هى تلك الساعات الطويلة التى أضع فيها عينى اليسرى خلف عدستها وأغلق الأخرى. أسير فى الشوارع كأعمى وُهب عينا زجاجية ردّت إليه البصر. أرى وجوه الناس والشوارع والأشجار والصبايا والأسواق، وقد تغيرت تماما عما كنت أراها بعينى رأسى. صارت محددة نظيفة ساطعة يمكن الإمساك بها؛ تثبيتها والقبض عليها بيدي؛ امتلاكها لا رؤيتها وتأملها*"[1]. إن هذا المقتطف يكاد يمسك بالاستعارة المركزية الجامعة المؤسسة للرواية: بطل هذا الزمان آلة تصوير مرعبة (بالقوة أو بالفعل).

الشخصية المحورية فى الرواية تماهى بالسارد. "ناصر" بطل ينتمى إلى هذا الزمان، وإلى القاهرة فى العقود الأخيرة. إنه شخصية عاشت الإذعان والقهر، وإن كان قهرا مغلفا بنوع من الحنان اللزج. يلتحق "ناصر" بمعهد السينما ويصبح مصورا فى التليفزيون، لكن هذا

الوضع المهنى يرتبط باقتنائه كاميرا منذ كان صغيرا، إذ أهداه أبوه إياها ليصرفه عن مخالطة نظرائه. أى قهر مقنّع قاد خطاه إلى أن يصبح عدسة كاميرا تنفذ بدقة ما يُملى عليه، على الرغم ما يحمله قلبه من رغبة فى الحياة ومن إحساس مرير بالسخرية من العالم؟ وهكذا تحول "ناصر" إلى كاميرا تلتقط اللحظات العابرة قبل أن تفر. إنه يلتهم متع العالم، مهذّبا إياها، متكيفا معها، مانحاً إياها الملمس والمظهر الملائمين.

تبدو هذه الرواية ملائمة تماما لأن يلج القارئ إلى عالمها من أى مدخل من المداخل الستّة والثلاثين التى تنقسم إليها، وهذا يرشحها بامتياز لأن تكون نواة جيدة لنص تشعبى يُنشر على الشبكة العالمية. فالرواية هنا مفتّتة إلى أجزاء متعددة، ولا ينهض أحدها على الآخر بصرامة، بل إنها تتكامل لتقدم لنا عالم الرواية الغنى بشخوصه وأحداثه ورؤاه. وعلى الرغم من هذه الطبيعة المرنة للرواية، فإن الطبيعة الخطية للنص المطبوع فرضت على الكاتب أن يختار نقطة محددة للبدء وأخرى للختام، ومساراً لا مفر من السير فيه، وهذا على أية حال تصور خاص للبناء يكشف عن رؤية يتبناها النص تبدى بعض ملامحها فى الجزء الذى تُفتتح به الرواية، حيث ترسم ملامح شخصية ثانوية فى الرواية هى "ريحان الحانوتي" الذى يخيط الأكفان، ويطيل الجلوس أمام دكانه فى الشارع الذى انتقل إليه "ناصر"، ولا نكتشف من شخصية "ناصر" فى هذا الجزء سوى القليل، لكن الملمح الأساسى الذى أراد النص ترسيخه هو مركزية العين الباصرة فى عالم الرواية، حيث يتبادل "ناصر" والحانوتى دور الراصد والمرصود، فكلاهما مراقِب ومراقَب؛ عدسةٌ ومشهد معا. كذلك يمثل "ريحان"

الهاجس الخفى ذا الحضور الكثيف للموت فى كل لحظة، مهما ظن المرء أنه غائب، وهذا ما يرصده السارد فى نهايات الرواية.

البطل هنا يتماهى مع الكاميرا؛ تلك الآلة الجهنمية التى تجمّل اللحظة لتمتلكها. إنها ببساطة تسلبه ما به من إنسانية وعاطفية. البطل يماثل الكاميرا فى أنه يحاول أن يلتهم عالم حبيبته "فاتن" ليدخله إلى عالمه غير ملتفت إلى فرديتها، فحسمت "فاتن" الأمر لأنها ترسم أدوار الآخرين فى حياتها بدقة، وهو ما يجعله يحلم حلم يقظة أو منام أو كليهما معاً بأنه يقتلها. مثلما نموت فى الواقع نموت فى عالم الصورة؛ لأن ذلك العالم لا يصورنا على حقيقتنا، بل يخلق أسطورة ما وينسبنا إليها. نتصور أنفسنا نحن القراء إذ نقول: أيها المصور الماكر؛ من بين آلاف الإمكانات تختار زاوية الرؤية واللحظة القابلة للامتلاك. هكذا يجعل "ناصر" منذ صغره الكاميرا أداة للانتقام من خصومه. هذا ما فعله مع أخيه الأكبر، ومع المذيعة قليلة الجمال والموهبة.

وتتضح صورة السارد باتضاح ملامح شخصية "ناصر". ومن المتواطأ عليه نقديا أن تكون معرفة مثل هذا السارد محدودة بخبرات الشخصية نفسها، لكن الأمر يفلت أحيانا فنجد السارد يحكى عن إحدى الشخصيات (جمعة) وهو فى مشهد لا يمكن أن يرصده سوى سارد عليم بكل شىء؛ أعنى بذلك لحظة إقدام جمعة على قتل ذلك العجوز الوحيد بعد أن أهينت كرامة القاتل الذى وصفه السارد بالجنون.

إن التحديق فى عين الموت هو الذى سما بالإشارة من المرئى إلى المجهول، ومن العابر إلى الخالد المقيم، ومن الأرضى إلى الإلهى المقدس. فى أحد أجزاء الرواية يتحدث السارد عما يشغله من قضايا، مؤكدا اختلافه عمن ينشغلون بالقضايا الكبرى أو سواهم ممن يشغلون باليومى والمألوف، فهو مشغول بالموت الذى يمثل مع القطب الآخر (العشق) الثنائية المهيمنة على عالم الرواية. والرواية تقول صراحة ما تريد قوله بشأن عالم الصورة، على هيئة نصوص غير مفرطة الطول يتفوه بها الراوى، لكنها لا تثقل العالم الحكائى ببعدها الثقافى الثقيل.

لولادة الصورة علاقة وطيدة بالموت ويُظهر هذا أن البشر لجأوا منذ زمن بعيد إلى أن يتركوا وراءهم صورا مرئية مرسومة على مساحات صلبة. وكلما انمحى الموت من الحياة الاجتماعية غدت الصورة أقل حيوية ومصيرية.[٢]

وتكشف شخصية ريحان عن الرؤية العميقة للجسد الإنسانى عند عبوره من الحضور إلى الغياب؛ فالجثة الإنسانية ليست مادة تخضع للتعامل الأولى بل "*إنها حضور وغياب فى الآن نفسه؛ أى أنا نفسى وقد غدوت شيئا، وكيانى نفسه وقد استحال إلى موضوع.*"[٣]

الصورة التى تنتمى إلى الماضى (وينتسب إليها "بسام" الرسام عاشق "لمياء")؛ الصورة التى تكون يدُ الإنسان عنصرا جوهريا فى تشكيلها؛ أعنى الصورة المرسومة، أو الصورة الملتقطة بكاميرا متواضعة بيد طفل من غير تدخل ماكر للإنسان الناضج والتكنولوجيا

المتغوّلة – تلك الصورة تمثل تميمة لمقاومة اهتراء الجسد وفنائه وانحداره إلى هوة الرثاثة والأفول؛ إنها تميمة ضد السحر الأسود القاتل. أما ما تفعله الكاميرا فإنه – كما تقول الرواية على لسان السارد/ناصر إذ يتحدث مع فاتن – *"ليس أقل من سحر أسود"*. لقد قال لها ذلك فى سياق محاولة تهرُّبه من أن يلتقط لها صورة بالكاميرا. إن "فاتن" الحبيبة التى تنفر من الموت توشك أن تلج إلى ذلك العالم المرعب بعد أن غزت الشعيرات البيضاء رأسها وجسدها، ولا تكاد تلتفت إلى ما تفعله الكاميرا حين تبسط سطوتها وسحرها لتحول الجسد إلى تميمة ضد الحياة نفسها.

لم يكن غريبا أن يؤدى اندماج "ناصر" بالكاميرا إلى تحويله إلى قاتل بالقوة: "*عندما أرفع ذراعى الأيمن لأحضن جسدها المستطيل، وأنزل بنصف جسمى العلوى ووجهى لأضع عينى اليسرى على عدستها؛ أشعر فى الحال بالرضوخ لها؛ بأننى لم أعد سوى جزء من جسمها؛ معدنها وزجاجها وقلبها الأسود. أستسلم لما ترى هى؛ لواقعها الذى تعده ببراعتها الناضجة المكتملة. لم تعد ساذجة كما كانت فى طفولتها البريئة. كانت تعكس ما تراه كما تراه بصدق وأمانة، وبأدنى درجة من درجات التدخل. كانت تشبه إلى حد كبير ماكينة تصوير المستندات المحايدة التى تعطى صورة طبق الأصل. لم تعد بهذه الرأفة والطيبة والبراءة.*"(٤) وهذه الحالة جعلته قابلا لأن يفكر أو يحلم بقتل حبيبته، فهل كان هذا حنينا إلى تجاوز الفناء والتحليل للدخول إلى عالم الخلود: إلى حيث تصبح الحبيبة تميمة ضد الموت نفسه؟ أم كان تحولا مرعبا إلى كيان يجعل القتل خياره الأوحد بعد أن طحنته الكاميرا فى مفرمتها الهائلة؟

كانت عين "ناصر" حريصة على التقاط الشعيرات البيضاء تحت إبط حبيبته وهو يؤكد أنه يحبها كلها . كما أن محاولة الاستحواذ على العابر جعلته يحرص على أن يحتفظ بشعرة سقطت من "فاتن" وقد صبغتها بالحناء لإخفاء أثر الزمن، لكن الحبيبة تمنحه شعرة أخرى سوداء فيحتفظ بكلتيهما، ليذكر نفسه باعتزازه بها فى مسارات حياتها المختلفة. ولم يكن غريبا أن تكون عين "ناصر" (أعنى وعيه) مفتوحة على حقيقة الموت وقد أحب امرأة لم تعد تحيض وقاربت الشعرةَ الدقيقة التى تفصل بين الازدهار والأفول.

لم يكن "ناصر" غافلا عن خطورة ما تصنعه الكاميرا فى مقابل ما تصنعه ما تصنعه يد الفنان. فقد لاحظت "فاتن" وهى تزور مع "ناصر" مرسم صديقه "باسم" أنه عشق "لمياء" حقا؛ لأنه مفتون بتصويرها وتجسيدها فى اللوحات. كانت - على نحو ما - تلمز "ناصر" الذى يمثل الموت فى صورته الحديثة، ويبدو أن "ناصر" لم ينس لها هذه الالتفاتة، فأضمر عن غير وعى رغبة فى قتلها على نحو فعلى أو رمزي.

وإذا كانت المسافة بين الموت والعشق تماثل الشعرة، فقد حاولت "فاتن" أن تتواصل مع ذلك الوجه المضىء لناصر وهو العشق، بدون أن تتخلى عن حدسها بخطورة أن يحتويها بكمالها فى عالمه المرعب، وهو ما جعلها تضبط حدود علاقتها به بذكاء أربك حساباته وجعله يفكر فى الانفصال عنها أو قتلها .

ولعل الرواية أرادت أن تقول إن "باسم" الذى عشق "لمياء" لم يتخل عن قناعاته حين ارتبط بعلاقة عشقية مثلية، فهو هنا لم يستطع أن يعشق امرأة سواها، لكنه كذلك لم يتخل عن إقامة حبل سرى مع الحياة مؤكدا طبيعته الرافضة للموت، وهو بهذا يستكمل دائرة بدأت بلمياء التى أحبت "باسم" الرقيق الذى يبدو قريب الشبه بالأنثى، كأنها تريد أن تتوحد بما يشبه المرآة. وهو نفسه كرر التجربة باقترانه بمرآة من نوع آخر؛ فالمرآة أداة أخرى لخلق صورة للذات تتأبى على الموت. "وكما أن *الرضيع يستجمع أعضاءه وهو ينظر للمرة الأولى فى مرآة، نقابل نحن التفسخ الناتج عن الموت بإعادة التكوين بالصورة*". [٥]

لقد أصبحت الميديا الحديثة تدشينا لموت آخر أيقونات الإنسان (الموت نفسه). تدشن الميديا موت الموت بأكثر من طريقة منها نزع الجلال عنه وتحويله إلى أمر عادى بتكرار صورة فى إطار إخبارى لا يقيم علاقة مع المعلق على الخبز والصورة أو متلقيها، وبإخفاء معالمه الطقسية والجنائزية عن طريق محو العناصر الإنسانية الجديرة بالمشاركة فى حدث الموت الجليل، وكذلك بإدراج الكيان الإنسانى بوصفه رقما لا أكثر ضمن منظومة الفانين.

ترصد الرواية تحول مراكز الهيمنة بين عوالم الكلمة الشفوية، والكلمة المكتوبة، والصورة فى مراحلها المختلفة؛ بدءا بالبراءة، وانتهاء بالهيمنة على الوعى عن طريق إحكام الإمساك بالعدسة ومحو ما عدا الذى تريده المنظومة المهيمنة.

إن "ناصر" يتعالى على الكلمات، خصوصا كلمات الحب، (وبالطبع ليس هذا سبب امتلاء الرواية بالأخطاء اللغوية الكثيرة الفادحة!)، ولكن حين تصفو نفسه وتعلق روحه بأحلام العشق الهاربة؛ يصبح أكثر ميلا إلى أن يبوح خصوصا إلى غازل الموت (ريحان الحانوتي). لا يريد "ناصر" أن تحتكر اللغة كل قنوات التواصل، لذا نرى حضور التعبير الجسدى قويا، بل إنه لا يكاد ينطق داخل الرواية، فى حين يعتمد السرد فى الرواية على الوصف ورصد ما يخاطب معظم حواس الجسد عدا السمع. كذلك لا تكاد طريقته فى تلقى العالم والتأثير فيه تحفل بالكلمات. ويكفى - لنرى صدق هذا القول - أن نتأمل كيف دخلت "فاتن" إلى عالمه وكيف اقتحم عالمها.

ينفر السارد / الشخصية من الكلمات؛ لأن الكلمة تخالف ما يتبناه (الصورة)؛ فالصورة هى طفولة العلامة، من حيث إنها تحمل بعداً رمزيا، لكنها تدنو عن الكلمة فى درجة الرمزية، وتعلو عليها فى درجة قدرتها على الربط الأصيل بين أطراف التواصل. لكن الصورة الحديثة فى تجلياتها الوسائطية تنكص بنفسها إلى حالة من حالاتها البدائية، حين كانت تماثل الكلمة فى قدرتها على تدمير الآخر.

يدفع الطموح الإبداعى ياسر إبراهيم إلى اقتناص روح العالم فى إطار رواية واحدة. ولكنه لا ينشغل فحسب بهذا الطموح، بل يسعى إلى انتهاج درب خاص يحفل بالتقنيات المتميزة. إنه لا يسعى إلى مغازلة القارئ بالطريقة التى ينتهجها بعض الروائيين الانتهازيين الذين يعتمدون على نفاق القارئ لتحقيق المكسب العاجل، بل يسعى إلى إحداث صدمة للقارئ القادر على التواصل مع الإبداعات الحقيقية.

تكسر رواية "مبررات شخصية" لياسر إبراهيم ألفة الأفعال لدى الشخصيات فى العالم، وتكشف عن لا منطقية الأحداث، وعن عدم خضوعها لنموذج طبيعى ثابت، ومن ثم تَبْرُز قيمة الاختيار والالتزام لدى الشخصيات. ويبين انطلاق الشخصيات فى أفعالها وردود أفعالها من مبررات شخصية لا تخضع لمسارات محددة سلفا، لكن الرواية تحرص من ناحية أخرى على أن تجعل منطلقات الشخصية واقعة فى إسار عالم الصورة أو المشاهدة، وما يفرضه ذلك العالم من قيود على منظور الرؤية والتلقى. وهذا هو العالم الذى حاول ياسر إبراهيم من قبل أن يرسمه فى روايته السابقة "بهجة العمى".[٦]

وإذا كانت هذه نقطة الالتقاء المحورية الأولى بين الروايتين؛ فإن النقطة الأخرى تتمثل فى الحرص على استدعاء النصوص المنجزة سلفا، وإدماجها فى النسيج الحى للرواية. ولقد

نجح ياسر إبراهيم فى تحقيق توازن بين الحكاية وطريقة بنائها فى "بهجة العمى"، فى حين أنه أخفق إلى حد ما فى تحقيق ذلك التوازن فى "مبررات شخصية"، وهو أمر جدير بالتأمل والتحليل المتقصى لأسباب الإخفاق فيه.

وكما نلاحظ فى العنوان فإنه يشير إلى أن كل مواقفنا قد لا تخضع لأى منطق، وإنما تنطلق فحسب من اختياراتنا غير المبررة. "*هناك الكثير من اللحظات التى لا نستطيع التعبير عنها، ولا نملك مبررا لها*." [٧]

تدور أحداث الرواية كلها فى خلال عدة أيام تبدأ باستيقاظ الراوى فى الصباح قاصدا مستشفى ليشارك صديقته نسرين فى عمل تطوعى يتمثل فى المشاركة بالكلام المتعاطف مع شخص يحتضر، وتنتهى بتعبير مجازى عن موته وسقوطنا معه. لكن الرواية تعتمد على تقنيات المخالفة الزمنية بالاستباق والاسترجاع، كما تعتمد على تداخل أصوات الساردين لتقدم لنا الأحداث المتنوعة.

العالم الذى تحاول الرواية أن ترسمه يكاد يُختزل فى مشهد وصفى بديع ختم الرواية ببراعة، حيث يجلس السارد (عمر) على مقهى بالمنيل - بعد أن تشبع برحلة مشاهدة طويلة- يشاهد تساقط أوراق البونسيانا والندا بفعل فراغ أجلها، وبفعل آخر عرضى هو مرور ريح عابثة. ويكشف سقوط البونسيانا ذات اللون الأصفر رقيقة التكوين عن عالم آخر

رومانتيكى انقضى، فى حين يعلن سقوط الندا ذات اللون الأخضر حتى أثناء سقوطها؛ الأوراق ذات القوام الكثيف شبيه الأوراق البلاستيكية – يعلن عن سقوط البشر بدون أن تصحبهم المشاعر الدافئة المقترنة بالمرض والموت. وهذا هو التعبير المجازى عن سقوط كل شخصيات الرواية التى تشابكت مصائرها بطريقة تكاد تكون عرَضية.

وتلجأ الرواية إلى بعض الحيل للتخلص من شخصية أو للخلوص إلى موقف سردى جديد. قد تنجح بعض الحيل وقد يفشل بعضها. من تلك الحيل ما حدث من غياب نسرين يوما كاملا عن الأحداث، لتتاح الفرصة لتواصل شخصية الراوى مع إيهاب (المريض بالرعاية المركزية): إنها – فى الحقيقة- تأتى وتتصرف على نحو غريب غير مبرر فنيا. والأمر نفسه يحدث حين ترد شخصية كمال فى الرواية، حيث يحكى عنه إيهاب أولا، ثم يظهر فجأة.

السارد فى هذه الرواية يتماهى بالشخصية الرئيسية، وهذه حيلة أخرى لم تكن موفقة. ربما كان الراوى العليم أكثر مناسبة لبناء تلك الرواية، ولا أدرى لماذا خاف الراوى من دخول متاهة ذلك النوع من الساردين: أهى الخشية من أن يوصف بأنه راوٍ كلاسيكى نظراً لارتباط تلك التقنية بالروايات الكلاسيكية؟

إن بداية النص تقدم لنا ساردا كسولا غير قادر على التفاعل النقدى مع العالم والناس، وهو ما يرشح أن تكون عينه بليدة معبرة عن نقص فى الرؤية والوعى. كانت تلك البداية جديرة بترشيح تقنية السارد الذى يدمج تقنيات مختلفة للساردين، وهو ما أراه يمثل أخطر

عيوب الرواية من الناحية الأسلوبية.

السارد هنا يقوم بفعل مزدوج – كما هو الحال فى كل مشاهدة- فهو سارد ومتلق فى الوقت نفسه. إنه يسرد الأحداث فى حين أنه يتلقى بعض أطرافها من إيهاب نفسه. وهذا الفعل المزدوج يكشف عن حقيقة المشاهدة فى هذا العالم، وهى حالة الرخاوة والتبلد التى تعتريها. إن المشاهد يستسلم لرباح المشاهدة بدون أن يكون فاعلا فيها. قد يقرر أحيانا أن يفعل، لكنه غالبا ما يكتفى بالمشاهدة. وهذا بالضبط هو حال السارد. إنه يتخيل أحيانا أنه سيدخل فى علاقة مع نور زوجة إيهاب، ولكنه لا يفعل.

السارد هنا هو نفسه شخصية عمر الذى يحيا على هامش الحياة، فهو شاب ينتمى إلى أسرة فقيرة تأمل أن يجد فتاها عملا ليساعدها، ولكنه لا يقوم بفعل إيجابى سوى دخوله بعض المحال ليستولى على بعض ما يقيم أوده، كما يدخل فى علاقات جسدية تخلو من العمق مع بعض النساء اللاتى لم يظهر منهن على سطح الأحداث سوى نسرين (الأرملة الغنية متعددة العلاقات فى أوساط الأثرياء الجدد) وهى التى تكتشف إحدى سرقاته أثناء وجودها فى أحد المحال، لكنها تتواطأ معه ثم تتعرف عليه وترتبط به بعض الارتباط، كما تدعوه إلى أن يشاركها فعل مشاهدة إيهاب أثناء احتضاره.

إن الموقف لا يحتمل وجود السارد الشخصية، أو كان يمكن أن يحتمل ذلك لو أن الراوى لم

يتورط فى سرد أحداث وتفاصيل كثيرة تخص شخصية إيهاب الذى يوشك على الموت، وليس مسموحا له بأن يتكلم كثيرا إلا عبر ميكروفون خاص ولوقت محدود؛ فكيف أتيح للسارد كل هذا الكلام؟ إن شخصية إيهاب التى يصورها الراوى مهتزة لا نستطيع أن نتصور قدرتها على الاعتراف فى ساعات الاحتضار أمام شخص مجهول، بل إن إيهاب نفسه لا يثق فى السارد ومن ثم يقول له: *أنت ونسرين تلعبان هذه اللعبة. جئت لتشاهد موتى تحت عنوان المودة والرحمة. كيف يمكنك أن تفسر ذلك.*"[٨] وقد كان الوضع المتدهور للمحتضر يعنى أن الاعترافات المطولة التفصيلية (التى تتضمن مثلا شرحا مفصلا لوضع ممارسة جنسية) تحتاج إلى أيام طويلة.

إيهاب هو الشخصية المحورية التى تُخضعها الرواية لفعل المشاهدة، فهو يحتضر فى غرفة الرعاية المركزة ويطلب أن يشاركه بعض المتطوعين من جمعية خيرية مسيحية لحظة سقوطه وخروجه من دائرة المشاهدة، على الرغم من وجود زوجته نور التى تأتى إليه وتراقبه كثيرها من وراء الزجاج أو يُسمح لها بدقائق عابرة فى جواره.

فى تلك الأيام الأخيرة من حياة إيهاب يظهر السارد متطوعا، ويأتى ليشارك إيهاب أو لنقل ليشاهد إيهاب فى النزع الأخير، وهى مشاركة تخلو من التفاعل الأصيل المشبع بالتعاطف مع الآخر. المتطوعون الآخرون من الجمعية نفسها ينسحبون من فعل المشاهدة؛ لأنه لم يحقق لهم المتعة الكافية، ولم يلتزم بشروط المشاهدة المحددة سلفا؛ فإيهاب يتعامل مع الموت ببساطة ولا

يتألم أو يتأوه أو يصرخ. إنه يستسلم لحقنة المخدر وينام لفترات طويلة، وفى فترات يقظته يسترسل فى سرد ماضيه.

انشغل ياسر إبراهيم فى "بهجة العمى" بهيمنة الصورة فى عالمنا المعاصر، حيث نقف مشاهدين مسلوبى الإرادة مبهورين بسواء الصورة وتكاملها وخلوها من التناقض واكتفائها الذاتى بعناصرها، فى مقابل وجودنا بوصفنا مشاهدين غير قادرين على النقد أو الدخول فى عالم تلك الصورة، وها هو الروائى يعود ثانية ليقدم تلك الثنائية بين الصورة والمشاهد من خلال عدة شخصيات؛ فالسارد لا يتواصل حقيقة مع إيهاب القابع فى غرفة العناية المركزية، بل يراه وسيلة للوصول إلى نسرين، كما يتفاعل مع حدث الاحتضار بوصفه عرضا فنيا، أما كمال الذى يتعرف على إيهاب فإنه يحمل معه الكاميرا أينما ذهب بعد أن خرج من العرض، حيث كان يعمل بالسياسة حين كان طالبًا ثم خرج من اللعبة ليكتفى بتصوير المظاهرات (فى إشارة إلى نكوصه وتخليه عن الحركة الطلابية والعمل السياسى عموما)، وأما إيهاب نفسه فيرى نفسه منسحقا داخل ثنائية طرفاها حالة التواصل الحقيقى مع العالم وحالة مشاهدة العالم بوصفها قيمة استهلاكية تتجلى فى انفعال السائحين وأشباه السائحين بمظاهر الحياة المتوهجة انفعالا وقتيا لا يتواشج مع مظاهر حياتهم الدائمة.

ياسر إبراهيم ولوع باستحضار النصوص الأخرى فى رواياته؛ فقد استدعى نص "ألف ليلة وليلة" فى روايته "بهجة العمى"؛ وذلك ليكشف عن المفارقة بين العالم القديم (عالم

الكلمة الذى ينتمى إليه النص المستحضر) وعالم الصورة الذى ينتمى إليه نص الرواية. أما فى "مبررات شخصية" فإنه يستحضر نصوصا من عالم التنجيم والأبراج، ويحيك خيوطها بإجادة، ويعيد صياغتها لتدخل فى نسيج نصه وتتداخل مع طبائع الشخصيات، لكن الراوى يخفق فى تحديد اللحظة المناسبة لانبثاقها داخل النص؛ فنحن نجد تلك الطبيعة النصية الغريبة تظهر فجأة بدون مقدمات، حيث كان السارد يستمع إلى ذكريات إيهاب إذ يحتضر، فينتقل (أى السارد) إلى سرد تلك النصوص رابطا إياها بطبيعة إيهاب وعلاقته بالشخوص الأخرى، لكننا لم نعرف: السارد شخصية قدرية تؤمن بالتنجيم وتعرف تفاصيله الدقيقة على هذا النحو؟ الإجابة نعم؛ فنحن ندرك هذا بعد قليل حين نجد السارد يربط بين نفسه وشخصية أخرى برباط الأبراج ولكن هذا يحدث بعد أن نكون قد أنهكنا على مدى صفحات بدون إحساس بأهمية تلك النصوص. كما نكتشف بعد قليل اهتمام نور كذلك بفكرة الأبراج. والحقيقة أن الانتقال هنا من نص السرد إلى نص التنجيم (أى اللغة التقريرية الجازمة) انتقال حاد ينفر القارئ.

الانتقالات المفاجئة على مستوى بناء الشخصيات تمثل كذلك عيبا فى الرواية. إيهاب الذى يعد شخصية تقترب من المثالية (فى بعض فترات حياته، من المنظور الكلاسيكي) يقرر فى لحظة خاطفة أن ينحرف. إنه يستمع إلى حوار موظفين عن شخص وصفوه بأنه "ابن موت" (وكانت هذه نقلة أخرى مفاجئة على مستوى السرد)، وهو ابن موت لأنه محبوب فى العمل والبيت والشارع وبين الأصدقاء (مثل إيهاب)، وهذا الحوار يجعل إيهاب يفكر

للحظة فى الموت ثم يقرر الانحراف ! ! وبعد ذلك تتوالى مظاهر الانحراف الذى نشعر معه أن ثم تواطئوا من القدر والناس على ألا يُكتشف ليستمر فى انحرافه.

ومن الغريب أن يهرب ياسر إبراهيم طوال الوقت من الحوار المباشر، كأنه يريد أن تختصر الرواية فى صفحات قليلة . ولننظر إلى هذا النموذج الذى كان يمكن أن يكشف عن إمكانات تعبيرية مؤثرة إذا كُتب بطريقة الحوار المباشر، إذ يحتمل النص مراوغات للكشف عن طبيعة الشخصيتين وهما إيهاب الذى يريد أن يحيا نزوة، وكوثر زميلة العمل التى تشاركه الرغبة نفسها لكن كليهما لم يكن قادرا على التعبير المباشر عن تلك الرغبة.

نستطيع أخيرا أن نرصد خللا فى تحريك الراوى للأحداث. إن إيهاب يقرر خيانة زوجته مع كوثر، ولكنه حين تتاح له الفرصة يتصرف بطريقة بليدة تتخذ سمت الجدية وينصرف. إن الأفعال هنا غير مبررة ولا تخلو من سذاجة. ولو أن الكاتب لجأ من البداية إلى تقنية "الرؤية مع" أو "الرؤية من الخارج" لكان البناء أكثر إقناعا.

"شريعة القطة" للقاص والروائى الشاب طارق إمام نص مُلبِس، بدءا من العنوان، ولا سبيل إلى تحقق قدر معقول من الفهم والتواصل معه إلا عند الوصول إلى نقطة النهاية. وهو كذلك نص جرىء على مستوى الرؤية والتقنية والتشكيل اللغوى والتخييلى.

من الصعب أن ندرج هذا النص بيسر ضمن نوع الرواية، إلا بقدر من التأويل والتسامح النقدى والرؤية البعيدة التى تحاول مجاوزة ما هو راسخ أو يشبه الراسخ، تطلعا إلى ما هو جديد يسعى إلى توكيد جمالياته الخاصة. لنقل إذن إن هذه الرواية تخاطب متلقيا خاصا، لديه استعداد لأن يؤسس مع المبدع نفسه تأصيلا مختلفا لمفهوم الجنس الأدبى.

يفاجئنا النص ابتداءً باعتراف من المؤلف الحقيقى أو المجرد: ***لا أستحق عقابا . . . إننى أقص الحكايات وحسب.***"[٩] فى الصفحة التمهيدية التالية للإهداء الذى ذكر فيه اسم طارق، ولكن يختفى اسمه فى التمهيد ليبدأ السارد فى الظهور. إنه لا يروى رواية، بل يحكى "حكايات" تدعى صدقها وواقعيتها، واقتصار دور الراوى على قولها بدون تزيد، ومن ثم يتحقق لها الصدق وحيادية السارد، وهو ما يعنى براءته وعدم استحقاقه لأى نوع من العقاب. وهذا التمهيد وحده يلفت النظر إلى أننا بصدد الدخول إلى مساحة سردية شائكة صادمة. وهى حقيقة لا تخطئها عين القارئ المتأمل.

ويبدو بناء الرواية قاصدا إلى خلخلة الأبنية التقليدية، منشغلا ببنائه الخاص الذى يتسق مع الرؤية المقدمة، حيث تنقسم الرواية إلى نصفين تقريبا: النصف الأول فصل مكتمل بعنوان "فى ستة أيام"، يسرد فيه تخلق روح تلك القطة وما تمخضت عنه، ثم يأتى النصف الثانى ليسرد لنا التجليات المختلفة لتلك القطة، عبر فصول يحمل الأول والثانى اسمى مؤسستين من مؤسسات تشكيل الإنسان اجتماعيا ودينيا وسياسيا هما "الدير" و"المصنع"، وبعدهما فصول تحمل عناوين "الحب"، و"الحرب"، و"الضريح". ويحتوى كل فصل على مجموعة من الحكايات التى قد تبدو متباعدة للوهلة الأولى.

الرواية هاهنا تكاد – حقا – تكون مجموعة من الحكايات المتجاورة لشخوص مختلفين، يسردها سارد واحد عليم بكل صغيرة وكبيرة، وبكل خافية ومعلنة، لكن السارد ليس عنصر الربط الوحيد، بل تتجلى رمزية القطة فى كل أنحاء الرواية. القطة لا تبدو كائنا حيا متجسدا، بل تبدو معنى غامضا، أو روحا خفية تعبر عن "الوعى الجمعى الإنساني" أو "الوعى الجمعى الشعبي" إن صح التعبير. الرواية تعبر عن التقلبات التى تمر بها تلك القطة، أو لنقل تلك الروح الكامنة التى تعبر عن نفسها فى صور مختلفة وتجليات شتى.

من السهل أن نختزل تلك الروح، فنفهمها بوصفها تعبيرا عن الروح المصرية التى تشكلت عبر العصور، ومرت بأزمات حضارية متعددة ومحاولات دءوب من قوى مختلفة لخنقها ووأدها، لكنها بسبع أرواح، لا تكاد تفقد روحا حتى تبعث من جديد. إنها روح تبحث

عن تحقق لها فى صور مختلفة من "الحب" و"الحرب" (وهما عنوانا فصلين)، لكنها تنتهى إلى أن توارَى فى "الضريح" (وهو عنوان الفصل الأخير)، حيث *"نامت دون كوابيس تذكر"*. إنها الأم الحاضنة المحبة مانحة الزاد، لكنها - فى أوقات أخرى - الأم التى تأكل أبناءها، لا خوفا عليهم، بل شراسة وقسوة.

هذا تأويل يجد الكثير مما يرجحه، لكنه لن يكون التأويل الأول والأخير. قد يمكن النظر إلى القطة بوصفها رمزا للطاقة الروحية السارية فى الكون، مازجة بين روح الهدم والبناء؛ بين الألم واللذة؛ بين الموت والحياة. وقد تكون تعبيرا عن روح الإنسان نفسه فى تجلياته المختلفة وتناقضاته الكثيرة. وكأن هذه الرواية نوع جديد من كتابة التاريخ الخاص بالكائن الإنسانى، وقد يساعد على هذا الفهم أن الرواية بدأت بفصل تحت عنوان "فى ستة أيام". كأن الرواية تروى من جديد قصة بدء الخلق، ولكن من وجهة نظر أخرى أرضية دنيوية، لا تحفل كثيرا بالميتافيزيقا المتاحة، لكنها تحاول أن تؤسس ميتافيزيقا أخرى موازية.

يقدم النص رؤيته من خلال تقديم معادلات موضوعية لعناصر التشخيص داخل الرواية. الأشياء لا تكاد تسمى بأسمائها، بل هناك دوما تعبير يتقنع بمختلف الأقنعة. قد يكون هذا موقفا جماليا، لكنه كذلك تعبير إيديولوچى عن الخوف من التعبير المباشر عما هو محرم البوح به أو مساءلته.

تمتلئ الرواية بالتعبير الساخر، ولا تكاد تحفل باللغة المنمقة التى تدعى قداسة ما، بل إنها تحارب ذلك النوع من اللغة، وقد تخضعه لسخرية لاذعة، كما فى المقطع المعنون "حكاية القطة والشاعر العمودي"، حيث تصاب القطة بتسمم إثر التهام قصيدتين عموديتين. ويحرص النص على أن يُظهر بطريقة ساخرة بعض العناصر المرتبطة بالقصيدة العربية العمودية القديمة كالناقة والرمال والرماد، إضافة إلى شبح ذى عقال يخرج من بطن القطة يحمل سيفا ويختفى فى ردهات المستشفى.

يسخر النص كذلك من التحولات المصاحبة للإنسان فى العقود الأخيرة، خصوصا تحوله إلى كائن استهلاكى، بل تحوله إلى عنصر منهزم كسير فى آلة الرأسمالية الضخمة. ولعل "حكاية زيت الذرة" أكثر الحكايات تعبيرا عن هذا المعنى، ويتم التعبير عن ذلك بلغة وتصوير ساخرين لا يخلوان من تخييل مدهش.

الملمح الأساسى فى التخييل داخل الرواية هو الاعتماد على الصور الحلمية والكابوسية، ومن ثم تخرج الصور من منطق المعقول إلى اللامعقول. ولا يحفل النص كثيرا بأن يتمكن المتلقى من استقطاب كل أبعاد الرواية بل يبدو قانعا بأن يتسرب إلى وعى المتلقى ما يريد التعبير عنه من خلال صوره المتنوعة وحكاياته المتعددة. وتسرد الرواية التحولات التى طرأت على ذلك الكائن الرمزى (القطة) حريصة على أن تظهر التناقضات داخل ما سنّته من شريعة تم نسخها عبر العصور، لكنها لم تفقد هويتها إلا فى آخر مراحل حياتها؛ حيث تعرضت لحالة أكثر قسوة؛ لا من النسخ فحسب بل تعرضت كذلك لحالة بشعة من المسخ.

تبدأ الرواية الأولى لياسر عبد الحافظ بهذه الكلمات:

" فيما كان جارنا يواصل بناء قصره على الأراضى الحكومية، كان أبى يوغل فى اكتشاف أراضى الموت من فوق فراشه، عائدا للحظات إلى عالمنا مهلوسا عن سماوات صافية تشقها بصمت طيور بأجنحة خضراء. أرقبه محاولا شحذ عاطفتى تجاهه دون فائدة، فأمضى الوقت مشدودا إلى جهاز التليفزيون مغلق الصوت كى لا يزعجه، متلمسا كوب الماء كل دقائق أبلل شفتى من صمت لم أكن أعاوده أياما بأكملها."[10]

ومع الكلمات الأولى للرواية نفهم أن الكلمة هى الحياة نفسها. فالابن يبدو ميتاً إذ يشارك أباه المحتضر بالصمت واستدعاء الصور فحسب. الأب صامت يحلم ويهلوس، والابن صامت أمام تليفزيون يعرض صورا بلا أصوات، ويشارك أباه فى تعاطى الحبوب. ونستطيع أن نفهم قيمة الصمت لديه من عبارة أخرى وردت بعد موت الأب: *"الصمت أقرب الطرق وأسرعها للنسيان، نحاول أن نخفيه تماما كأنه لم يكن."*[11]

الصمت عند سامح أبو الفدا مرادف للموت. ويربطه السارد بعلاقته بالأم منذ الطفولة، إذ يرتبط بنظراتها المؤنبة: *"نظرة مؤنبة، كان صغيرا ينام وهذه النظرة تطارده، سيدة مخبولة تبحث عن فرصة مناسبة تلتهمه.. حلمه اليومى الذى جعله يقرر بعد إحساسه بالذنب الإقلاع عن الأحلام نهائيا، أصبح ينام ثم يستيقظ دون أن يحدث شىء، هكذا تدرب على الموت. ربما كانت هى أصل مشكلته..*

الحفز الأول للانفصال عن الحياة، عودته مثل راهبة بوذية تهيئ نبيا على الصمت الطويل. لابد أن من يجلس معها تراوده فكرة معاناتها من تعثر فى النطق، كانت تجبر نفسها على الكلام، تنتزعه من داخلها وفور أن تنتهى من جملة ترتاح عضلات وجهها مرة أخرى لوضعها الثابت والدائم. . وجه خرساء. "[١٢]

ولكن ما الذى يعطى للكلمة الموازية للحياة معناها؟ هل يكمن المعنى فيها أم إنه فى خارجها؟

اللوجوس أو العقل المهيمن هو المبدأ العقلانى الذى يقوم على أساسه الكون بما يتضمنه من بشر وكائنات ونصوص، ومن ثم فإنه أصل الحقيقة كما أنه يسود ويسيطر على الأشياء المادية الخارجية، وهو ما رفضه بعض فلاسفة ما بعد البنيوية مؤكدين أن الإحساس بالأمان نتيجة الاعتقاد بوجوده إحساس زائف. لذا رأينا من بين النزعات التى ارتبطت بالتفكيكية نزعة مركزية العقل؛ وهى نزعة يرى أصحابها وجود مركز خارج النص أو اللغة يثبت صحة المعنى بدون أن يكون هو نفسه قابلا للطعن فيه. ويرى فلاسفة ما بعد البنيوية أن هذا موقف مثالى يؤدى هدمه إلى هدم للمذهب المثالى أو الروحى فى شتى أشكالهما. ومن أهم سمات تلك النزعة الإعلاء من شأن المنطوق من اللغة على المكتوب، وهو ما يعرف بنزعة مركزية الصوت.[١٣]

تسعى الرواية إلى تحطيم مفهوم مركزية اللوجوس الذى يصبح مصدر كل الدلالات، ويتجلى فى صور مختلفة تتمثل فى الأب والمجتمع والسلطة الحاكمة؛ لهذا يتساءل السارد: " *لماذا ينبغى أن يكون هناك من يقول الكلمة النهائية، من ترتفع يده فيعم السكون؟ !* "(١٤)

يتم تقويض المركزية السلطوية بصور مختلفة لعل أوضحها النَّيل من شخصية أشرف بيه أو من أُطلق عليه السادات، وكان رائد الشرطة الذى يُرعب المنطقة لكنه يدير بيتًا للدعارة من وراء ستار. أما سلطة والد مظهر (صديق سامح البطل المحورى فى الرواية) فإن ابنه يحاول تقويضها من خلال هدم مقولاتها، ولكنها لا تلبث أن تقضى على ذلك الابن المُأوَّل.

وهذا الموقف يتضح فى صور مختلفة لعل أوضحها ذلك الموقف الحاد من الأب، وربط صورة الرائد أشرف بصور تمثيلية ثقافية أخرى تتجاوز حدود البشر. ولا يكف السارد عن السخرية من كل المقولات التى يتبناها ممثلو السلطة أيا كانت، كالسخرية من شيخ الجامع وهو يواسى الابن بعد موت أبيه. وتتجلى السخرية من السلطة كذلك فى الكابوس أو الإعلان المتخيل لغذاء اسمه "تراب الأمير"، ولعل الإشارة واضحة فى اسم المنتج.(١٥)

ينطلق سامح من شعور من تلقى إهانة أوقفت نمو تواصله مع الحياة بكل صورها: " *هل يشعر بالندم؟ لا، فقد كان قراره منذ البداية أن يفسح المجال للوهم. . كثيرون يتلقون الصفعات من مدرسيهم وآبائهم ولا يشكل ذلك عائقًا فى استمرارهم، هو ليس مثلهم، الصفعة كانت مؤلمة أدارت وجهه للناحية الأخرى. . فرت معها دموع القهر، لكن وجهه فى رحلة عودته لمواجهة الصافع كان قد تصلب*

على الدموع والإهانة، تلقى الثانية بتوقع مفسحا كل خلاياه للغضب والكراهية، بعد ذلك كان يضيف وينتظر كل الاقتحامات المتجاوزة كونه فردا يتساوى مع الكل فى أنه لا أعلى بينهم إلا من خلقهم، لم يكن يطبق القول المسيحى قدر ما كان يحصى الأخطاء، جعل من نفسه وبوعى كامل، اثنين، واحدا يتقبل الآخرين والثانى يراقبهم ويدقق فى تصرفاتهم. حاول أحيانا كثيرة الخروج من الدائرة تلك لكنه كان يعود إليها بحنين غامض يدفعه فشله فى العثور على من يتقبله بود. "(١٦)

يستفزنا السارد منذ البداية لنعرف تلك الأسباب التى تدمر شخصا كهذا وتتركه يحيا حياة أموات. ونستطيع أن نجمع بعض الخيوط التى يبدو أولها فى شخصية الأب الذى يحيا منقسما بين كلمات يدعيها ومواقف لا يتخذها: *"إنما تؤخذ الدنيا غلابا" بيت الشعر الذى حاول أبى أن يربينى وفق مفهومه. دون أن ينتبه أبدا إلى التناقض: لم يكلف نفسه مشقة البحث عما يصارع من أجله. "(١٧)*

يقدّم سامح نفسه بوصفه شاهدا على عصر الانهيار الكامل للطبقة الوسطى، وانتهاء مرحلة الحلم، وصعود مروجى النزعة الاستهلاكية التى تكشف عن الهوة بين الطبقات. فهو يعمل "كاتب أفكار إعلانات" فى شركة ضخمة لرجل قادم بفشله من أمريكا. وسامح لا يحب "فى هذا المكان سوى أسانسيره المتهالك ووجه عامله الطيب". فهو يذكره دائما بتواريخ لا يعرفها، بحسب قوله. وقبل وصوله إلى ذلك المكان بمشاهده تلك يرى السارد فى طريقه مشاهد أخرى تكشف عن رؤيته: "جيزة... جيزة. *وصل الميكروباص. "أسرع إنهم يلتهمون المقاعد" . يتزاحمون على الصندوق المغلق كالخنازير. . . . لم أجد إلا الطوابير فى المجمعات*

الاستهلاكية للحصول على كيلو سكر مدعم وفى ذات الوقت أستمتع بأرداف بنات حينا الشعبى، جئت فى زمن قرر فيه شخص ما أن التنافس ليس بالقيمة الكبرى التى تستحق الحفاظ عليها ."[18]

الإشارة الواضحة إلى الطبقة الوسطى تأتى فى الفصل الثالث حين يشير إلى زميلته. إنها "*جميلة فعلا. عيناها مثيرتان. . لعوب. . تبتسمان قبل شفتيها، وتعبسان حين تغضب وكثيرا ما تفعل. تجر وراءها دائما معلنين يصبحون زبائن مخلصين للشركة ولو بمبالغ ضئيلة. . فقط من أجلها، كلهم من الطبقة الوسطى الذين اتجهوا لعالم رجال الأعمال يدفعهم توق شديد للمال والنساء.*"[19] الطبقة الوسطى هنا تبدو وقد تخلت عن دورها لتلتحق بذيل طبقة رجال الأعمال الصاعدة.

تتبنى الرواية إذن تقويض السلطة (أيا كانت صورها) من خلال هدم مقولاتها، وتحرير الذات التى لا يمكن أن تتم إلا بكسر ثنائية الجسد/ الروح، ودمج طرفى معادلة الإنسان فى وحدة لا تنفصم. الرواية تقول هذا ضمنا من خلال نقد انهيار قيمة الروح وقيمة الجسد.

للجسد حضور طاغ فى الرواية يكشف عن رؤية العالم من خلال علاقة الإنسان المعاصر بجسده، وحضور ثنائية الجسد/ الروح، وصولا إلى تشيىء الجسد، وتنحى الروح، بل غيابها شبه الكامل: "*نحن فى مرحلة يحتفى فيها العالم بالكهولة، بالحكمة، الشباب عار، أولئك منحهم العلم كل شىء، بإمكانهم أن يكونوا جذابين، بضع عمليات بسيطة وكورس رياضى ويتحول العجوز إلى "جان" . هل كنت تعتقد أن التقدم سيكون فى خدمتك، شابا قويا وتحت إمرته العالم، لا، فى زمن البشرية الأول كنت الإله، لأنك من يصطاد ويقطع الخشب يصنعه بيتا، ويزرع الأرض، ويروض الخيل.*

الآن: تحتاج البشرية للحكمة، لم يعد الشيوخ والأطفال والنساء مضطرين للانحناء أمامك، ألا تعلم أن هناك آلة أفضل من التى تمتلكها يمكنها أن تمتع امرأتك بأفضل مما تصنع أنت، آلة لا تتوقف إلا عندما تشبع من تستخدمها. وأرجوك لا تسمعنى مرة أخرى سخافاتك عن الرومانسية التى يجب أن نعول عليها دوما."[٢٠]

وتتجلى العلاقة بالجسد فى صور كثيرة، منها: فكرة الإعلان والبعد الاستهلاكى فيها، وأوضح مظاهره فتاة الإعلان، وكذلك غياب روح السارد، وعلاقة وجهه بالمرآة والجمهور. لمفهوم المرآة أهمية بالغة عند سامح؛ فهى تكشف له بجلاء عن حقيقته، وذلك من خلال فضح الوجه الذى يعبر عن الذات. إنه يتبنى مقولة أن الوجه مرآة الروح، وهو – كما يرى نفسه – قد غادرته روحه. لذا يخلو وجهه من التعبير، بل يعبر على عكس ما يشعر به: "*أغلقت الباب وواجهت المرآة الجانبية، هذا ما يفترض أنه وجهى فلم أشعر بالغربة عنه؟ هل هناك تدريبات خاصة ليشعر الشخص بألفة مع وجهه، أنت أيها الوجه فى المرآة.. هل تعرفنى؟ فلماذا لا ينطبع عليك ما بداخلى؟! هذا يجعلنى أجد مشقة كبيرة فى التعبير عما أعنيه... أنت لا تقوم بهذا الدور مع أنك الأقرب لى. أحلم أن تكون وجها إيجابيا أنظر إليه فأشعر بالراحة، قد أعتبرها خطوة كريمة من جانبك تمهد لأن نصبح أصدقاء. ربما وقتها ننجح فى محو الهموم التى تثقل قلبينا وهو ما يعنى أن أكون أنا شخصية سوية، وتملك أنت قدرة تجسيد أحاسيس متنوعة بدلا من هذا الوجه البلاستيكى المشدود.*"[٢١] ولا يمكن فهم قضية علاقة الجسد بالروح فى الرواية إلا من خلال تأمل تلك الشخصية المحورية.

إذا أردنا أن نرسم صورة اجتماعية وثقافية ونفسية للشخصية الرئيسية فى الرواية سامح أبو الفدا، لوجدنا أنفسنا أمام شاب يكره أمه وأباه (سبب وجوده فى الحياة)، ويرى نفسه أشبه بالروبابيكيا، أى بلا قيمة تقريبا. عمره ثلاثون عاما. يرى أنه أُرغم على الحياة. وهو يمثل امتدادا طبيعيا لأبيه مع فروق قليلة. مؤنس أبو الفدا اسم مكثف بذاته، له فلسفة خاصة قد تكون اقتناعا أو فلسفة تبرر الفشل فى الحياة، فهو يصرح لابنه سامح بقوله: "*أنا عارف آخر اللى هاتوصله، مش ها قولك عليه بس ما تزعلش ساعتها و.. سامح نفسك على أنك ماعرفتش تعمل حاجة.. على فكرة مش مهم إننا نعمل أى حاجة، احنا حياتنا قصيرة، بتضيع بسرعة.. تفتكر كل الإنجازات اللى حصلت فى تاريخ البشرية ساعدت البنى آدمين" وابتسم ساخرا وهو يقول: يعنى منعنا الموت؟!* "[٢٢]

لقد تحول سامح إلى شخص مزدوج لا يتورط فى الحياة، بل يتكيف بعضه مع الحياة مرغما، والآخر يراقبها. إنه يرى العالم مليئا بالقسوة، ولا يخرج نفسه من دائرة القسوة تلك، لذا يتوق إلى الانتقام. ولا تنقضى معاناة البطل تنقضى بالنوم أو اليقظة. إنه يحيا جوا كابوسيا طوال الوقت على نحو يذكّر بالأجواء الكابوسية لبعض المبدعين الغربيين الذى أتقنوا مزج الكوابيس بالحياة، لكنه يذكرنى على نحو خاص برواية "البومة العمياء" للكاتب الإيرانى صادق هدايت. إنه لا يشعر بأنه ينتمى إلى الواقع حقا: "*إن ما يحدث هو الحلم.. الواقع لم يحدث للآن، لم يخلقنى الرب للآن، أنا مجرد نسخة تجريبية تباع بسعر ترويجى، هل يتكرم أحدكم بردى للسماء مكان الصنع، قولوا هذه العينة لا ترقى لما اتفقنا عليه. أين أنت يا نوم.* "[٢٣]

هذه الرؤية السوداوية المقترنة بالسخرية لا تنفى شعرية السرد التى تتجلى شعرية فى مظاهر كثيرة؛ منها: لغة السرد والحوار والإيقاع والمشهدية. تستخدم الرواية اللغة استخداما شعريا يتجاوز الاستخدام المألوف. أوضح مظاهر تلك الشعرية الالتفات البلاغى وتحول الضمائر، حيث يظهر السارد حين يتكلم عن نفسه بوصفه آخر، ثم يغيب نفسه باستخدام ضمير الغائب.[٢٤]

تنجح الرواية فى استخدام اللغة المناسبة للموقف؛ فحين يخرج سامح ليقابل مظهر فى الليل لا يرتدى ما يراه متسقا مع مشاعره، فهو فاقد للروح لذا يقول بلغة ساخرة: " ***دقائق بدلت فيها ملابسى استعدادا لعرض زى آخر: يظهر الآن موديل فى الثلاثين من العمر بملابس سوداء تناسب الفترة من الواحدة ليلا إلى الخامسة صباحا، التصميم لداندى وحُزين، نلاحظ البساطة والحدة فى التصميم المقدم، وتناغم الألوان مع الابتسامة والذقن النابتة.*** "[٢٥]

وتتميز الرواية باستخدام خاص للضمائر، وبعض وسائل التصوير الغامضة على نحو يسم القراءة بالبطء. كما تعتمد الرواية كثيرا على المخالفة الزمنية استباقا واسترجاعا، وذلك لملء الفجوات وإضافة التفاصيل وإثارة شهية القارئ للمعرفة كذلك. وفى الربع الأول من الرواية تنجح فى الكشف عن تفاصيل كثيرة بالاسترجاع، لكنها كذلك تستشرف أحداثا كثيرة وردت إجمالا كموت الأب وخلق علاقة مع البلطجى "سيد جن"، وإقامة علاقة

جسدية بزميله، بالإضافة إلى استخدام مسدس فى القتل والانتقام، وكذلك مقتل مظهر صديق سامح على يد والد مظهر وأخيه.

البطء هنا مفهوم جوهرى له تأثير كبير فى الرواية وإيقاعها ورؤيتها. البطء هو انتظار الحفلة الأخيرة؛ حفلة الموت. السرعة ترتبط بالحيوية وتدفق المشاعر والانتقال الصادق، أما سامح فهو خارج عن هذا كله. إنه يترقب موته وموت الآخرين. البطء يؤثر فى اختيار التعبيرات واستخدام الالتفات البلاغى على نحو يعطل استمرار القراءة. إنها محاولة لنقل الشعور بالبطء إلى القارئ نفسه.

تبدأ الرواية بصوت السارد المتماهى بشخصية الابن سامح أبو الفدا، يتحدث عن نفسه وعن الآخرين، ثم لا يلبث أن يتحدث عن أبيه، وبعد قليل ينتقل للحديث عن نفسه بصيغة الغائب، وهو ما يعطى شعورا بذلك التداخل وتغييب الوعى وتبادل حالات الحضور والغياب لوعى الشخصية، فننظر إلى السارد إذ يتحدث عن أمه وعلاقتها بأبيه ثم الانتقال إلى الكلام عن نفسه وكأنه لا يختلف فى شىء عن أبيه، وهو ما حاول تأكيده منذ البداية بتعبيرات مختلفة.[٢٦]

يُفيد السارد من عمله فى مجال الإعلان لتصوير حلم يقظة باستخدام تقنيات سينمائية، من ذلك على سبيل المثال المشهد الرائع لانقسام ذاته بين مراقب وفاعل فى الحدث، إذ يتخيل

انتحاره بعد موت أبيه، ودخول صوت أنثوى تكشف تعبيراته عن ميوعته: "من أنا؟ شاب ورجل. التشابه ملحوظ وكأنهما أب وابنه دون تأكيد. ينظر الشاب إلى الرجل الذى يبدو متعاليا. زووم على وجه الشاب الممتعض، يمد يده إلى وجهه ويبدأ فى نزع الجلد الذى يغطيه ليصبح بلا ملامح، مغطى بالدماء. تتوقف الكاميرا.. صورة ثابتة لوجه الشاب منزوع الجلد..

صوت أنثوى:ليه العنف دا.. انت ما سمعتش عن الحبوب اللى بتغير الجينات؟!

الوجه المنزوع الملامح يعود للحركة وكأن هناك علامات تعجب تعلوه. الصوت الأنثوى يضيف: أبوه حبوب "أنا ما اشبهش حد" ممكن تغيرك تماما، فى خلال أسبوعين هاتقول باى باى لإنت القديم وبدون ما تتعصب ولا تزعل نفسك...

ما الذى يمنعنى من الانتحار؟ خلاصى المبهج الذى لا أقوى على تنفيذه. باسمنا نحن مالكى هذا الجسد الفانى وتلك الروح الباقية قررنا بحكم ديكتاتورى إنهاء مسيرتنا التى لا معنى لها على الأرض، ونقدم أسمى آيات الاعتذار لمن سيفتقدوننا راجين الله أن يلهمهم الصبر والسلوان. وقد تقرر تنفيذ الأمر بالإعدام شنقا فجر أى يوم يروق لنا، والموقع سيكون غرفتنا المطلة على البر الشرقى.

عندما دخلت والدته لإيقاظه فى الصباح لم تجده على سريره... أكثر انتبهت إلى الكرسى المقلوب فى منتصف الغرفة.. فهمت كل شىء عندما وقعت عيناها عليه، رفعت رأسها فقط لتتأكد، كان السؤال الأهم وهى تراقب جسده المدلى: هل كان يحب زوجها لتلك الدرجة. على مرآة الدولاب التى اختارت من جسده نصفه الأسفل تعكسه أمامها كتب: لقد ضجرت من الحياة وأنوى العودة عندما يضجرنى الموت. لماذا لم ينتحر؟ "[٢٧]

إن رؤية سامح الساخرة وتركيزه على الوهم بديلا عن الواقع، مناسبان تماما لعمله فى مجال الإعلان. لذا نراه يسير وراء تخيلاته إلى أبعد مدى، ثم يهذب أفكاره بجعلها تنتمى إلى عالم الواقع وشروطه. هذا واضح مثلا فى تفكيره فى إعلان عن شاى اسمه اورقة الأصلية.[٢٨] وتحرص الرواية على أن تعرض بعض الأحداث مصحوبة أو مسبوقة بعبارات تفيد الشك فى حدوثها، لكنها كذلك تظل حاملة لبعض التفاصيل ذات الدلالة فى مجمل النص.

تبرع الرواية فى رصد الواقع من خلال خلق شبكة ذات أبعاد ثلاثة هي: الواقع الروائى – الواقع المعيش– النص الثقافى. أوضح تجليات تلك الشبكة تبدو فى الجزء المعنون بـ "اليوم الأربعون" . ويمكننا القول إن ياسر عبد الحافظ حكّاء ماهر، وهى خصيصة لا تتوافر إلا للقليلين من هذا الجيل. براعة ياسر تتمثل فى عدم الإسراف فى الحكى، بل فى خلق الجو المناسب لرؤية العمل. نراه مثلا فى مشهد يجمع سامح وصديقه مظهر وهما يستعدان لبدء ليلة أنس يَعْمُرها الحشيش، ويبدأ المشهد بقول مظهر لسامح: "عارف مين كان فى البوكس اللى وقّفه سيد ؟ الرائد أشرف"،[٢٩] ثم ينتقل السارد إلى الكلام عن الرائد أشرف الذى يمثل السلطة وقد امتزجت بالميثولوجيا التى تروجها الجماعة، ثم ينتقل إلى الكلام عن عم نصر وابنه مرسى تاجرى المخدرات. ويستمر فى السرد على نحو قد تنسى معه

الحكاية الأصل التى تفرعت عنها، لكنك تظل مملوءا بالشعور بأنك لم تغادر الحالة التى تريد الرواية ترسيخها: حالة العبثية، وانتهاء عصر الأحلام، واليأس.

وعلى الرغم من قدرات ياسر عبد الحافظ الحكائية؛ فإنه لا يكتفى بالحكى، ولا يستدرج إليه، بل إنه يُحدث وقفات فى السرد توقف سيل الحكايات. ومن ذلك أنه يُقدم نموذجاً للثرثرة على الإنترنت لتكشف عن خواء الإنسان المعاصر وانهيار حالاته التواصلية. إنه chat بين شابين مصرى وفلسطينى، ويبدو الحوار آليا خاليا من أى روح، بل إن كلمة انتفاضة التى ترد عابرة فى الحوار لا تثير أى حوار له تتمة. كذلك فإن الحوار الذى يبدأ بين شخصين ويوحى بالجنس لا يستمر ولا يتقدم خطوة. وهذا الحوار يتداخل مع عناصر صوتية وبصرية أخرى آتية من الأجهزة المحيطة والأشخاص الموجودين فى محيط إدراك السارد؛ إذ يكتب على الكمبيوتر ويراقب حجرات "الشات" ويلاحظ صديقه فى علاقته بابنة البواب، وذلك فى الفصل المسمى "امرأة ما مثل امرأة ما" حيث نرى تصويرا مركبا لحالة غياب الروح وانهيار الإنسان.

الهوامش

(١) حمدى الجزار: سِحْر أسود، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، صفحة الغلاف الأخير.

(٢) انظر: ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢م، ص ١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٤) حمدى الجزار: سِحْر أسود، ص ١٢٣.

(٥) ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ص ٢٣.

(٦) ياسر إبراهيم: بهجة العمى، دار ميريت، القاهرة ط١، ٢٠٠٣م.

(٧) ياسر إبراهيم: مبررات شخصية، دار ميريت، القاهرة ط١، ٢٠٠٥م، ص ٨٠.

(٨) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٩) طارق إمام: شريعة القطة، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧.

(١٠) ياسر عبد الحافظ: بمناسبة الحياة، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٧.

(١١) المرجع السابق، ص ٥١.

(١٢) المرجع السابق، ص ٥٣.

(١٣) راجع:

Chris Baldick: Oxford Concise Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001. "Logocentrism"; "Deconstruction".

(١٤) ياسر عبد الحافظ: بمناسبة الحياة، ص ٣٦.

(١٥) انظر: المرجع السابق، ص ص ٥٨- ٦٠.

(١٦) المرجع السابق، ص ١٤.

(١٧) المرجع السابق، ص ١٩.

(١٨) المرجع السابق، نفسه.

(١٩) المرجع السابق، ص ٢١.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٦٦.

(٢١) المرجع السابق، ص ص ٢٤- ٢٥.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٥٦.

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٨.

(٢٤) المرجع السابق، ، ص ٥٢.

(٢٥) انظر: المرجع السابق، ص ٢٧.

(٢٦) انظر: المرجع السابق، ص ١١.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٦٤- ٦٦.

(٢٨) انظر: المرجع السابق، ص ٢١.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٣٥.

الفصل الثاني: جدل الواقع والأسطورة

تنطلق رواية "مدينة اللذة"(*) من رؤية تجمع الجسد والمكان والأشياء فى إهاب واحد. وبمعنى آخر يمكن القول إنها لا تفصل الجسد عن المكان، بوصفه امتدادا لذلك الجسد، كما أنها لا تفصله عن الأشياء التى تمثل وسيلته لتمثل العالم والتفاعل معه. وربما أظهرنا عنوان الرواية نفسه على جانب من هذه الرؤية؛ حيث يقرن المكان (المدينة) بالغاية من تفاعل الجسد مع سواه (اللذة). وهذه الرؤية تستند فى جذورها المعرفية إلى جوهر الميثولوجيا القادر على ذلك النوع من الجمع بين الأشياء بدون إحساس عميق بالمفارقة. لا غرابة إذن فى أن تتكئ الرواية فى بنائها وطبيعة لغتها على الأسطورة أساسا.

وإذا كان عنوان رواية عزت القمحاوى "مدينة اللذة"، فإن من حقنا أن نتساءل: كيف تلتقى المدينة واللذة؟ هل يتحدث النص عن اللذة المصطنعة المصنَّعة التى تم إنضاجها على نار الحضارة المُحرقة؟ أليست اللذة أكثر ارتباطا بالفطرة؛ بالقرية؛ بالبداوة، وليس بالمدينة؟ لا بأس إذا أمدتنا المعاجم ببعض معارفها، لتسهم بقدر فى بناء أفق توقعنا. وربما جاز لنا أن نبدأ بمفردة الشبق. صحيح أن كلمة الشبق لم ترد فى العنوان، لكنها ربما كانت المقصودة بدلا من اللذة. إن غياب هذا المفهوم لا يعنى إلغاءه، فهو يحضر مع السطور الأولى للنص. وسنجد فى لسان العرب أن "الشبق: شدة الغُلمة وطلب النكاح. يقال: رجل شَبِق وامرأة شبقة. وشَبِق الرجل: اشتدت غُلمته، وكذلك

المرأة. وقد يكون الشبق فى غير الإنسان".[1] ولا يزيد صاحب اللسان على ذلك. وهنا نلاحظ تضاؤل قيمة الآخر، كما نلاحظ أن الشبق ينظر إليه بوصفه انفعالا مشتركا مع الحيوان، وهو ما سنراه حاضرا فى النص.

أما اللذة فإن تعريفها لغويا ليس يسيرا؛ لذا يلجأ صاحب لسان العرب إلى تعريفها بنقيضها: "اللذة نقيض الألم، واحدة اللذات، لذَّهُ والتذَّ به واستلذه: عدّه لذيذاً. ولذذت الشيء (بالكسر) أى وجدته لذيذا".[2] هنا نلاحظ كثافة حضور العلاقة بالآخر، فاللذة ليست فعلا ذاتيا داخليا. "والملاذ جمع ملذّ وهو موضع اللذة. وفى الحديث: إذا ركب أحدكم الدابة فليحملها على ملاذّها، أى ليُجرِها فى السهولةِ لا فى الحزونة"[3]. هناك إذن علاقة بين اللذة والطريق الممهّد. كما يشير صاحب اللسان إلى علاقة اللذة بالنعمة والكفاية. والاقتران بالآخر معنى يلح عليه صاحب اللسان؛ ففى "الحديث: لَصُبَّ عليكم العذاب صبا، ثم لُذَّ لَذّاً؛ أى قُرِن بعضه إلى بعض"[4].

والحقيقة أن كل المعانى السابقة لا تتحقق فى مدينة اللذة، ويمكنك أن تكتشف هذا مع السطور الأولى. وقد كان حق النص أن يسمى مدينة الشبق؛ فهو يسهم فى خلق أفق توقع للقارئ ثم يكسره، كما يقدم لغة تسخر من المدينة ذاتها.

أما مدينة اللذة كما يقدمها النص فهى مدينة شبق، ولكن هذه التسمية تلف العمل كله بلغة تتميز بسخرية خفية، فهى مدينة مات فيها الخيال، وحل محله الآلية والميكانيكية والجسدانية ذات الرائحة الخانقة. إنها مدينة تنطفئ فيها الروح وتتأجج الرغبة؛ فهل هى مدينة فى المستقبل أم هى مدينة كابوسية؟

إن مدينة اللذة المذكورة تتمتع بكل المزايا العصرية من سيارات وتليفونات محمولة وشبكة معلومات وأبواب أوتوماتيكية، لكن النص يقدمها فى بناء سردى يمتح من الحكايات الشعبية والأساطير؛ حيث السحر والكهانة والأمير والسياف والطلاسم والجن .. إلخ. وهذه المدينة مصونة من هجوم الأعداء لأنها مقدسة بطبيعتها، لكن أهلها متخمون بالثراء والشذوذ وقهر الغرباء.

إنها إذن مدينة مثل كثير من المدن العصرية القاهرة التى تقتل الروح. ولسنا بحاجة لأن نشير إلى مدينة بعينها حتى لا نضيق على النص. والنص يدل على الشىء بذكر مقابله لا بذكره نفسه، فحضور هذه المدينة يخفى خلفه مدينة أخرى مقابلة حفلت باللذة واحتفت بها. إن مدينة اللذة فى نصنا هذا هى المقابل المعتم لنموذج آخر فى ثقافة أخرى غير الثقافة العربية، وأعنى بذلك الثقافة الهندية التى أفاد منها النص كثيرا. وسيأتى أوان الإشارة إلى هذه المسألة فيما بعد.

يمكننا أن نلاحظ أن الراوى يعنى برقمين هما: ثلاثة و سبعة. دعونى أفترض أن السبعة أكثر ارتباطا بالزمان (الأسبوع)، والثلاثة أكثر ارتباطا بالمكان (المثلث)، لكن العلاقة بين الزمان والمكان لا تنفصم، فالزمان نفسه لا نعبر عنه إلا مكانيا. لقد اهتم النص بالرقم ٧ ليبنى بناء فنيا يعتمد على الأسطورة والخرافة، فنرى الرقم ٧ يتكرر بولَه شديد.[5]

وتمضى كل وحدة من وحدات هذا العمل رأسيا لتعقب ملمح معمارى أو تاريخى أو غير ذلك من ملامح هذه المدينة. وهكذا لا نسقط فى خطية الزمن عبر النص كله، وإنما نتحرك ذهابا وإيابا طوال الوقت.

وهناك فى كل الوحدات ثلاثية الظاهر والباطن والبرزخ. فالباطن هو الحقيقة، والظاهر هو ما يُعلن لإخفاء الحقيقة، أما البرزخ فهو ما يمتلكه الراوى من إمكان للجمع بينهما.

وتتعدد التركيبات الثالوثية لتقدم رؤية النص، فنرى معمار المدينة يتمثل فى ثلاثة مستويات: المدينة/الحقيقة، والمدينة الصدى، والمعالم الرئيسة: استراحة الآلهة – الحلمة – اللسان – الملذة – المتاهة.

أما المدينة/الحقيقة فإن أوضح معالمها اللسان الذى يمثل شعارها . لقد بنت هذه المدينة حضارتها على هذا اللسان، وأهلها ينتمون إليه فى مختلف صور حياتهم، فهو مظهر جنسى، كما أنه مصدر تعاليم الإلهة والأمير. والمدينة الصدى صورة منعكسة على الرمال من المدينة الحقيقة. وهنا يعتمد الكاتب على تراسل الحواس؛ إذ يستخدم تعبير "الصبدى" الدال على السمع بدلا من السراب المرتبط بالبصر. لقد شاءت القراءة أن تكون: المدينة الصدَى، ومرة: المدينة الصديّ، كأنها تتعطش للتحقق، لذا يبحث الراوى عمّن يختطفه ليقدمه للأميرة الشبقة، كما يطارد أسراب النساء اللامرئية. إن هذه المدينة ليست إذن انعكاسا لمدينة أخرى، بل إن لها شخصيتها المستقلة وطبيعتها الخاصة. ولنلاحظ أنه يقدم هذا كله من خلال ثلاثة أنواع من الروايات: روايات معلنة مكذوبة، وروايات متواترة غير مؤكدة، وروايات سرية صادقة.

ويقع الراوى فى قلب التجربة، فى مقابل مخاطب يُفترض أنه سيقع يوما ما فى براثن هذه المدينة. وهذا الراوى يستكشف هذه المدينة شيئا فشيئا كأى زائر جديد، فيلفت نظر المخاطب إلى شكلها الخارجى الذى يخفى تاريخا وحقائق أخرى. وهذا الراوى يقتات -فى البداية- ببعض الشائعات عن أسرارها وطبائع أهلها، ثم يبدأ فى اكتشاف حقيقة المدينة وينقب مع القارئ عن تاريخها وفضائحها كذلك. ويتوقف الراوى عند معالمها التى تكشف عن طابعها.

وبعد أن يتجاوز الراوى نصف النص، يتوحد بشخصية سماها "الظل"، ويواصل وصف هذه الشخصية وتحديد ملامحها، حتى ينتهى النص بالمماهاة بين الراوى والقارئ المفترض والقارئ الحقيقى.

أما قاطنو المدينة فإنهم يكونون ثالوثا يضم الآلهة والسلطة (الساسة – الكهنة) والناس، وهؤلاء ينقسمون كذلك إلى ثالوث آخر يضم السادة المقيمين والغرباء (الصدى – الظلال) والعبيد المقيمين. والظل هو الغريب الذى يتمكن من جمع الثروة، لكنه يظل غريبا مبتذلا. وربما كان الوسيط "السمسار" الذى يأتى بأمثاله من الغرباء يسومهم سوء العذاب ليجنى الثمار..

ولا يتوقف الثالوث عن التجلى طوال النص، حتى على مستوى الدلالات الجوهرية؛ فنرى مستويات اللذة ثلاثة: اللذة الخالصة (وتمثلها المدينة الأصلية)، والعشق الخالص (وتمثله المتاهة)، والشبق الخالص (وتمثله مدينة اللذة). بل إن القائمين على تحقيق اللذة يمثلون على هيئة ثالوث؛ أطرافه العذارى والغلمان والخصيان. وبعد كل هذا التجريد الذى استخلصناه من النص ذاته يجب تأكيد أنه ليس سوى محاولة لتفكيك النص وإعادة بنائه دون ادعاء فهمه.

إن كل هذه التراكيب الثالوثية تتضافر لتقدم بناء فنيا رفيعا متخيلا، لمدينة جُردت من الخيال؛ من الفطرة؛ من أصولها الأولى، وأصبح الفاتحون يغزونها حاملين "*علب اللبان والبطاطس المحمرة [الشيبيسى] والمياه الغازية وأفلام الجنس*" .[6]

وهذه المدينة رمز للأمكنة القاهرة التى تخرج عن أصلها لتفتن أهلها عن فطرتها، وتدمر إنسانيتهم، كما تصطاد الغرباء ليصبحوا فى خدمة أهلها، مقهورين، واقعين فى حبائلها، غير قادرين على الفكاك من شراكها .

وإذا كان هذا النص تدوينا لتاريخ هذه المدينة/الرمز، فإنه كذلك تدوين لرحلة الإنسان من الطفولة، إلى العبودية، إلى الحلم بعالم آخر جميل ممتلئ، ونرى هذا فى معادل يتمثل فى شخصية يسميها "الظّعبّيد" تحدث لها تحولات فى رحلتها من السيادة إلى العبودية إلى الظلية .

وتبدأ علاقة الجسد بالمكان مع السطور الأولى حيث يطرح زائر المدينة نفسه بعد ثلاثة أيام من قدومه إليها سؤالا عما يجعل هذا المكان حافزا للشبق، أو ما يسميه الراوى الرغبة تأدبا : "*ما الذى هنا يطفئ الروح ويؤجج الرغبة*" .[٧] ولن تجد من المدينة سوى صمتها، فهى مدينة يظنها الرائى شامخة لكنها فى حقيقة الأمر متشامخة تخفى زيفها، وبهذه الثنائية -التى تضمر شيئا وتظهر غيره- تفعل فعلها السرى فى زائرها دون أن يدرى .

المدينة لا تتكلم إذن، بل تجيب سائلها بالصمت، وإن تكلمت فإنها تنطق عبر لسانها-الذى يمثل شعارها-زيفا وتصحيفا وتضليلا . هنا تتجلى ثنائية اللغة والصمت لتكشف عن كيفية تشكل الوعى بالعالم عبر علاقة الجسد باللغة . ففى المشهد الذى يتفاعل فيه أهل المدينة مع اللسان يتم تجاوز الدور التواصلى اللغوى، ليحل محله تغييب الوعى، ابتداء بتغييب فعالية الجسد فى حالة شبقية تنفى التواصل، وتجعل الجسد يرتد إلى ذاته فى فعل ينتهى بالهمود والموت الروحى .

يمهد العمل الروائى لخلق إحساس القارئ بالتداخل بين المكان والجسد بأن يجعل المدينة تبدو على هيئة بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال، كأنها تتأهب لأن تنفجر بالحياة، لكنها فى حقيقة الأمر تخفى داخلها تاريخا من الشبق والغواية لا يمنح سوى الموت، ويظهر ذلك فى الصفحات التى تلو وصف المدينة بالحيوية الكامنة.

ويستخدم الراوى لغة ساخرة تصف اندغام زخم الأجساد الشبقة بجسد المدينة، حيث يخرج عطر أجساد النساء الداعر ليدمر الحواس، ثم يتكثف مغلفا جسد المدينة مستلبا الأرواح : *"حقيقة واحدة سوف تسوطك: النساء يدرن أسرابا مضمخة بعطر داعر، من قوة رائحته لن تعود تشمه، وإنما ستسمع وشيش انتشاره من أجسادهن، وستراه يتكاثف فى النهاية ليصنع خيمة كثيفة تغلف المدينة، تضايق أرواح الصور فى صعودها"* .[8]

وإذا كان عطر الأجساد القوى يقضى على حاسة الشم، ؛ فإن الشبق الداعر الذى يملأ المدينة يصيب الرائى بحالة من التحول الجسدى، حيث يحور أذنا، استجابة للحظة الشبق التى تعتمد على حاسة السمع وحدها، فيخاطب الراوى زائر المدينة قائلا: *"وستنقلب أذنا، وهو تحور بسيط تفرضه طبيعة اللحظة، وستسمع كيف تكون لذة الأذن عندما ترى المرأة المستلقية فى فراشها عارية تقبض الورق على سرتها، تصف للجالس فى سيارته تكور رمانها، وصلابة عمودى معبدها، وحجم هلالها، وسترى انفجار القطيع باللذة، وتشظيه، ثم اجتماعه مرة أخرى واصطفاق الأبواب العنيفة والحركة السريعة التى تجمعهم مثنى مثنى فى السيارات التى تنبسط مقاعدها لتصير أسرّة، ولن يكون بوسعك ساعتها إلا أن تسمع شهقات مكتومة داخل سيارات تهتز"*.[9]

يتم كذلك خلق سكان المدينة بتفاعل جسد الإلهة بجسد المدينة؛ حيث تخرج الإلهة من موقعها الإلهى فى الجبل، فتنظر جسدها لأول مرة فى مرآة شوارع المدينة الصقيلة، *"فإذا بها تنظر جمالها لأول مرة فى شوارع المدينة المصقولة، ولبثت هكذا سبعين ألف سنة أخرى تتأمل جسدها حوشى الجمال، مستسلمة لمداعبات الريح، حتى فاض ماؤها ليغمر المدينة، ومنه خرجت كائنات لها ملامح البشر. فرحت عندما رأتهم يتأملون عريها بدهشة لا تشبع، وانسحبت إلى قمة جبلها، تتأمل فى دلال ما صنعت"*.[10]

صحيح أن الرواية تحرص على دمج الجسد فى المكان فى الأشياء، لكن هذا لا يهدف تحويل المادى إلى العضوى، بل يؤكد تشيىء كل ما هو حى فى تلك المدينة الرمزية

. وانطلاقا من هذه الرؤية يتم تنميط الشخوص، ويتم إفراغها من حيويتها وتدفق روحها . هنا لا نجد شخوصا حية فاعلة، بل أنماطا تظهر ثم تختفى دون أن تتنامى . ولا يستمر عبر الرواية سوى الراوى والمخاطب المفترض . ويظل الراوى يستخدم لغة تسخر من المدينة وقاطنيها وزوارها القادمين، ومنهم المخاطب المفترض الذى يكون مهددا فى نهاية الرواية بأن يصبح -إذا دخل إلى المدينة- نمطا شأنها يماثل إحدى الشخصيات النمطية كذلك، وهى شخصية الظل. ولا نكاد نظفر فى الرواية كلها باسم واحد، بل نجد أنماطا توصف بصفاتها المميزة أو بوظائفها، فهناك السلطان الأعظم والقبار والأميرة والغلمان . . . إلخ .

ويحرص الراوى على إظهار تداخل العضوى والمكانى فى التصميم المعمارى للمدينة ولقصر السلطان على وجه الخصوص . ويتم إيراد هذا الوصف على نحو ساخر يقارب العجائبى على نحو ما، لكنه لا يفارق التاريخى والواقعى، حيث يشارف ليالى ألف ليلة وليلة حين يظهر البذخ فى الاحتفاء بالجنس والحياة، لكن الاحتفاء هنا يكون بالجنس الآلى الخالى من زخم الحياة. ومن ناحية أخرى فإن الوصف الساخر لا يفارق الواقعى، حيث تظل المدينة تشير إلى الواقع العربى الحالى على نحو ما؟ *بعد مزرعة الكروم سور آخر يسيج مصطبة بسيطة تتزاحم فوقها حشود الفتيات والغلمان والعبيد من جامعى اللذة فى جميع مستوياتها وأنواعها، يؤدون عملهم فى تبتل واضح وفى صمت غريب، بحيث لن تسمع غنجا أو رفثا أو إعرابا أو شخيرا، وإنما يكتمون هذا كله مع ماء الحياة المتجمع ليصعد فى أنابيب إلى القصر الذى*

يرتفع على مصطبة أخرى، ويتميز بناؤه ببساطة عجيبة، حيث لا يضم سوى بهو كبير يحوى كرسى الأمير وسريره، يجلس أو يستلقى وحوله عبيده يروحون عليه بمراوح من ذهب، وحول البهو تتوزع أجنحة زوجاته وسراريه الرئيسيات مثل بتلات الوردة، فإذا ما جاء دور إحداهن، حسب استدعاء خصيان اللذة الخبراء، تحركت فى موكبها، يتقدمها سبعمائة من الخصيان، ويحف بها سبعمائة من العذراوات، ويتبعها سبعمائة من الغلمان، ويحمل ذيل ثوبها وصيفاتها السبع الرئيسيات اللاتى لا يفارقنها حتى فى سرير الأمير. ويستطيع الأمير أن يضاجع ما شاء من النساء والغلمان، دون كلل وفى تتابع لا يتوقف إلا بمقدار ما ينتهى الخصيان من تغيير شراشف السرير، حيث يتقدم أول طابور الخصيان لينزع القديمة ويثبت الذى يليه الجديدة مكانها بمهارة ودربة نادرتين. وتستلقى المرأة أو يتكوم الغلام، ولا يفعل الأمير سوى أن يخرج سلاحه وينطق بكلمة تصير حكما يفجر مخزون اللذة الذى جمعه العبيد والإماء فى دأب وإخلاص شديدين، وتنطلق تأوهات النشوة عالية، تجدد الوحشة والرغبة". (١١)

أما استراحة الإلهة فإنها تكاد تقارب العجائبى الصوفى، حيث إنها تبدو بناء ذا أصول واقعية تشارف الأسطورية، لكنها كذلك قد تبدو للرائى موجودة من حيث تصوره لها، أى أنها تتوقف على المخيلة، فلا تتحقق إلا تبعا لوعيك بها أو لمرتبتها منك ومرتبتك منها: "*لن يغير اختلاف الروايات شيئا من واقع البناء المحير الذى يجعلك تتساءل عن سر محتمل تنطوى عليه تلك البساطة المفرطة، وتذهل من تلك القدرة على الحضور أينما حللت فى المدينة، بحيث لا تعرف هل هو بناء واحد أم متعدد؟ فإذا ما هممت بدخوله لا تعرف أهو مكان دخلته أم وهم دخلك!!".* (١٢)

وربما كانت الشخصية الوحيدة التى من دم ولحم فى الرواية شخصية الأميرة، ومن ثم فإنها لا تستطيع أن تجعل جسدها وروحها جزءا من تلك المدينة الجامدة الآهلة بالشبق والقسوة والملل. إنها تشعر بأن *"روحها لم تخلق لهذا الجسد، وجسدها لم يخلق لهذه المدينة"*.[12] إن الأميرة تشعر بالغربة فى المدينة؛ فقد كشفت سر تدنيها، وهى ترى أن المدينة أصابتها الشراهة الجنسية بسبب شيطان قضى على إلهة العاطفة، وليس لسبب مقدس يرجع إلى الإلهة . لقد بدأت الأميرة تكتشف شيئا آخر يختلف عما يعرفه أهل المدينة يسمى العشق. وهذا ما صرح به العراف لمولاه السلطان وبدأ يفكر فى حل خبيث يعالج به الأمر؟ *همس العراف: تقول يا مولاى إن المدينة منذورة للذة، لا بفعل ربة مقدسة، وإنما بروح شيطان اغتال إلهة العاطفة، وتحدث يا مولاى عن شىء اسمه العشق، يرفع الإنسان إلى الأعالى ليتحاور مع العاطفة الإلهية. تصفه مولاتى بتبجيل يرفعه فوق النظر والتقبيل والضم والمفاخذة والإيلاج.*

سأل الأمير مستنكرا: وماذا أكثر من هذا؟

قال العراف: تقول يا مولاى، إنه شعور يولد فى اثنين، فيصيران واحدا . وتصبح كل جارحة فى كليهما نصفا لا يكتمل إلا بنصفه الآخر. وعند ذلك تغدو العين ناظرة، واللسان متكلما، والأيدى ملامسة، ثم يخفض صوته أكثر: ولا يغزو يا مولاى سلاح إلا فى هلاله. أطرق الأمير طويلا، وسأله: وماذا أيضا؟

قال العراف: حدثتنى، يا مولاى، عن مدن بعيدة تمشى فيها النساء حاسرات الثياب كاشفات الرءوس، يخاصرهن رجال حليقو الرءوس ناعمو الثياب، يعاملوهن بنبل لا تعرفه مدينة النزو الفظ، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة وليس من أهلة الإماء الضجرة.

ثم قبل العراف الأرض بين يدى مولاه، وقال: مولاتى، يا سيدى الأمير، تعشق رجلا من أولئك، وتصر على الرحيل لتعيش معه هناك.

قال الأمير: ولكنك لم تقل، حتى الآن، ماذا صنعت؟

قال العراف: أحضرته لها يا مولاى، فاستقبلته ونامت مطمئنة.

قال الأمير منزعجا: كيف وما نوع هذا الاستقبال؟

قال العراف الذى يعرف لغات الأمم ومخاوف الأمراء: مولاى! هو مجرد وهم ومرح، لكنها للأسف ستفيق وتعود إلى ثورتها." [١٤]

إن الحل الذى يفكر فيه العراف يعتمد على دمج العضوى بالمكانى، حيث يبنى بناء يسمى "المحلمة" بشفعه بخلق أوهام تسيطر على جسد الفتاة وعقلها بحيث يصرفها عن حقها الطبيعى فى أن يحيا جسدها حياة حقيقية مع حبيبها المختار: قال العراف: يعطينى مولاى مائة مكيال من الذهب ومائة من الفضة. أشيد لمولاتى هذا المدن التى تحلم بها وأنشئ الغابات، وأبث فيها العشاق أزواجا، وبينهم حبيب مولاتى، ولا تسألنى كيف، وحسابى فى النهاية: إما أن يقبلنى مولاى عبدا من عبيده وإما السيف.

وافق الأمير بهزة من رأسه المطرق، وشرع العراف فى الإشراف على البناء الذى أخفى تحت أحجاره طلسما لا يعرف غيره مكانه. وزين الجدران برسوم للعشاق المتخاصرين، يتبادلون القبلات فى الشوارع الفسيحة التى تعج بالمارة والسيارات والقطارات، وتصطف على جوانبها المقاهى

ويفترش أرصفتها الباعة الجائلون والمتسولون، وتنتهي بطرق فسيحة يتراكم على جوانبها الثلج كندف القطن الأبيض، تؤدي إلى غابات من الأشجار العالية والعشب.

وعندما اكتمل القصر دعا الأميرة لافتتاحه، وأشعل البخور الذي جلبه بكميات وفيرة من الهند، ومرت الأميرة بين الجدران فتحركت الرسوم ونزلت إلى البهو الكبير. وعاشت الأميرة بينهم، تمارس حياتها كما في المدن البعيدة، تنطلق وسط دخان البخور الكثيف فتحس بالقادم يمتص شفتيها، ويحاصرها ليعبرا الشارع المزدحم ويختفيا بين الأشجار." (١٥)

ما سبق تأمله من ملامح المدينة يجعلنا نربطها تلقائيا بما هو عجائبي؛ فالراوي يدخل المتلقي مباشرة إلى مدينة اللذة، ويورطه فيها منذ السطر الأول. الراوي يحرر المتلقي من قيود الزمان والمكان؛ لكي يكون قادرا على التواصل مع النص على النحو الذي يؤمله الراوي. ويحرص الراوي على أن يستمر التواطؤ بينه وبين المتلقي طوال النص حتى الكلمة الأخيرة. ومن ثَمَّ لا يكون التأويل الأخير للمدينة متوقفا على الراوي بقدر ما يكون متوقفا على المتلقي نفسه، فالمتلقي لا يجد طوال الرواية جملة واحدة تحيله إلى الواقع الملموس. الرواية تقدم نفسها إذن بوصفها واقعا آخر مفارقا، كما أن النص يفرض علينا منذ البداية أن نتأمله بوصفه نصا عجائبيا.

نستطيع أن نعرف العجائبي بمقارنته بالعجيب والغريب، فالعجائبي عند تودوروف يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية -إذ يواجه أحداثا "فوق طبيعية"-

على التردد بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا "فوق طبيعى". وهكذا لا يدوم العجائبى سوى زمن يحمل قدرا من التردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية؛ اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذى سيدركانه راجعا إلى "الواقع" كما هو موجود فى نظر الرأى العام، أم لا. فى نهاية النص يتخذ القارئ -وربما إحدى الشخصيات أيضا- قرارا فيختار هذا الحل أو ذاك، ومن هنا تحديدا يخرج من العجائبى. فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمى إلى جنس آخر ألا وهو الغريب. أما إذا قرر أنه ينبغى قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، فإننا ندخل عندئذ فى جنس العجيب. إذن فالعجائبى يحيا حياة ملؤها الخطر، وهو معرض للتلاشى فى كل لحظة. يبدو أنه ينهض بالأحرى فى الحد بين نوعين؛ هما العجيب والغريب .

إن تحديد العجائبى يستند إلى تعريف العجيب والغريب بالضرورة، وموقف المتلقى عند تلقيه النص؛ فالأحداث "فوق الطبيعية" يمكنها أن تفسر تفسيرا عقلانيا، وعندئذ نمر من العجائبى إلى الغريب، وقد يقبل وجودها على ما هى عليه، ووقتئذ نكون فى العجيب. فالعجائبى ينهض -أساسا- على تردد للقارئ المتوحد بالشخصية الرئيسة أمام طبيعة حدث غريب. ويتم حسم هذا التردد إما بافتراض أن الواقعة تنتمى إلى الواقع، وإما بافتراض أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم؛ وبعبارة أخرى، يتم الحسم بتقرير ما إذا كانت الواقعة قابلة لأن تكون أو لا تكون.

ويحق لنا أن نتساءل: هل ينتمي هذا النص إلى الغريب، فيكون واقعيا متسما بغرابته، بدون خروج عن القوانين الاستثنائية للواقع؟ أم ينتمي إلى العجيب، فيكون منتميا إلى عالم آخر مختلف كليا عن الواقع أي يكون متخيلا صرفا أو "فوق طبيعي"؟ أم ينتمي إلى العجائبي فيكون مشحونا بالتردد بين الانتماء إلى أحد العالمين السابقين؟ إن الإشارة إلى العلاقة بالواقع تظهر في الإشارة إلى الملامح التكنولوجية للمدينة، ولكن هذا لا ينفي التردد الذي قد نحياه، فالمدينة لها ملامح أسطورية، لكن لها كذلك ملامح عصرية لا تخطئها العين، ومن ثم فإننا نتردد في فهم انتماء تلك المدينة وتحديد طبيعتها.

إن ربط هذا النص بالأدب العجائبي يستند إلى وشائج عميقة بين مميزات العالم كما يقدمها الأدب العجائبي ونص "مدينة اللذة"؛ فالدلالة الكامنة وراء وجود ما هو "فوق طبيعي" في كليهما تكشف عن وجود جذر عميق يجمعهما. ويشير تودوروف إلى الكائنات فوق الطبيعية الموجودة في العجائبي، وأنه يمكن أن يقال إن هذه الكائنات ترمز إلى حلم بالقوة، وهذه الكائنات فوق الطبيعية تنهض مقام سببية ناقصة، حيث نرى في الحياة اليومية جزءا من الوقائع التي تفسر بأسباب نعرفها، ونرى فيها جزءا آخر يبدو لنا منسوبا إلى الصدفة، وفي هذه الحالة الأخيرة لا تنتفي السببية، وإنما يتم حسبان وجود سببية معزولة غير موصولة على نحو مباشر بالسلاسل السببية الأخرى التي تضبط حياتنا.[١٦]

إننا إذن نجد أول مميزات العالم العجائبي كما يتجلى عند تودوروف ونراه في "مدينة اللذة" متمثلا في الحتمية الشاملة، أي كسر سلاسل السببية، وتدخل سببية معزولة غير موصولة بالعالم من وجهة نظر المؤمنين بقوانين الواقع.

وربما كان المميز الأول هذا -وجود الحتمية الشاملة وعلة الوجود المطلقة- بالغ الوضوح فيما ساقه الراوي من روايات تتعلق بأصل نشأة المدينة. فهو ينسبها مرة إلى الجن وأخرى إلى إلهة اللذة: *"تأمل هذه القصور الكبيرة، فقد ترى خفتها القديمة، عندما كانت مجرد خيام، ثمت وتكلس نسيجها، فصارت قصورا فسيحة، هكذا يقول بعضهم، ولست ملزما بتبني وجهة نظرهم هذه، فهي ليست إلا أحد التفسيرات الممكنة حول نشأة المدينة التي يكتنف تاريخها قدر عظيم من التشويش والغموض. ويؤكد بعض المعمرين أن المدينة بناها الجن، ويستشهدون على ذلك بصمتها المروع واستقامة شوارعها التي تميزها عن المدن التي يبنيها البشر، إذ لا يعرف الجن فضيلة التسكع التي من أجلها ينشئ البشر الحارات الملتوية بما تحويه من خانات، وبما تأويه زواياها من باعة وسماسرة وقوادين ومخبرين ومتقفين وحواة. ويقولون إن آمر الجن فكر في بنائها عندما استعصى عليه قلب بلقيس المغرورة بملكها. وإنه أرادها بسيطة إلى درجة التجريد، وموحشة لكي تفيق الملكة من سكرة الملك وتستسلم له إذ يطلعها على فنون اللذة. وبعضهم يقول إنها مدينة فريدة، ويؤكد آخرون أنها متعددة، ولها نظائر كثيرة على سطح الأرض وفي طبقاتها السفلى، إذ إن آمر الجن أعطى إشارة البدء ثم أغفى على عصاه، فاستمر الجن في عملهم، وكلما انتهوا من مدينة شرعوا في غيرها. ولم يتوقفوا إلا عندما رأوا رأسه تسقط بعد أن نخر النمل العصا"*.[17]

أما المميز الثانى فيتمثل فى انعدام الفاصل بين الفيزيائى والعقلى، وبين الشىء والكلمة، فيكون العبور بين الفكر والإدراك يسيرا، فتغدو الفكرة إحساسا، والإحساس فكرة.[18] وهذه الميزة تجعل العالم دالا، أو لنقل مع تودوروف إنه يصبح ذا "دلالة شمولية".

يتجلى هذا فى طبيعة أهل المدينة، حيث إنهم يعيشون المجاز، ولا يتحركون من الرمزى إلى الواقعي؛ فالكلمة هى الفعل ذاته، والحقائق ماثلة أمامهم على نحو مباشر. *"وأهل هذه المدينة، وإن سكن وجوههم صمت وسكون يشبه العبوس، وستبقى هذه قضية محيرة لمثلك ممن اعتادوا قراءة الرموز بديلا عن الحقائق، الكلام دليل الحياة. الابتسام دليل السعادة. الصخب دليل الوجود. بينما هؤلاء يعيشون الحقائق التى تنتفى معها الحاجة إلى الرموز".*[19]

والمميز الثالث هو امحاء الفاصل بين الذات والموضوع؛ فالمخطط العقلانى يقدم إلينا الكائن البشرى بوصفه "ذاتا منخرطة فى علاقة مع آخرين أو مع أشياء تبقى بالنسبة إليه خارجية، ولها وضع الموضوع. أما الأدب العجائبى فيخلخل هذا التفريق الوعر".[20] ولعل هذا يتضح عند تأمل البناء المعمارى للمدينة وأثره على وعيك به؛ إذ *" لن يغير اختلاف الروايات شيئا عن واقع البناء المحير الذى يجعلك تتساءل عن سر محتمل تنطوى عليه تلك البساطة المفرطة، وتذهل من تلك القدرة على الحضور أينما حللت فى المدينة، بحيث لا تعرف هل هو بناء واحد أم متعدد؟ فإذا ما هممت بدخوله لا تعرف أهو مكان دخلته أم وهم دخلك!!".*[21]

هذا التداخل يظهر كذلك فى إحساس الرجل الصدى بالعالم؛ فهو يحلم بأن تغتصبه الأميرة، ولكن حلمه لا يتحقق. *"يشحذ بصره، وما من أحد يشرع فى وجهه بندقية أو سؤالا، فيمضى فى طريقه، يطارد أسراب النساء اللا مرئية، ينصت إلى الصرخة الأنثوية تخلخل هواء المدينة الصامتة، ويردد الهواء الصرخة فلا يستطيع أن يميز فيها لذة المرأة من ألمه"*.[22]

أما المميز الرابع فهو خصوصية إيقاع الزمان وإحداثيات المكان، وهو مما يسمح بتسرب العالم المادى والعالم الروحى أحدهما إلى الآخر.[23] يتجلى هذا فى مواضع كثيرة فى الرواية، ولعل أوضحها تلك الإشارات إلى الإلهة، فأنت تسقط فى زمن الرواية متلقيا، وتتورط فى مدينة اللذة، ولكن *"خلال تلك المدة ستجلى لك إلهة اللذة بقارب السماء؛ الهلال العظيم الرابض بين ساقيها. ولسوف تسأل نفسك بضيق حقيقى: ما الذى هنا يطفئ الروح ويؤجج الرغبة؟ !"*[24] أما المدينة ذاتها فتجمع بين ملامح مكانية تنتمى إلى أزمنة وأمكنة بالغة التنوع: *"على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك هذه المدينة. بيضة عملاقة أفلتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال. وستقشر حتما هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، وميادينها الضخمة الموحشة، وسياراتها الفخمة المسرعة، وأجهزة التكييف التى تهدر متشبثة بقاعدها على الجدران. وقد ينخدع البعض بتلك النصاعة فيتصور المدينة مجرد مجسم أنشأه على عجل مهندس ديكور بارع من أجل تصوير شريط سينمائى سيتقوض بمجرد إنجازه. لكن من اعتاد النظر إلى العمق سيرى المدينة فى رسوخها القديم، ويسمع -من تحت صمتها- إلى صخب التراتيل والتأوهات ونداءات الغواية، ويرى -فى الميادين التى تبدو لعابر خالية- القواعد الضخمة لتماثيل لا مرئية لأعضاء اللذة،*

فى أشكال لحيات منتصبة، وأهلة متوهجة، وشموع تسيل منها نار الرغبة، ونوافير على شكل تفاحات مقضومة تدفق ماءها". (٢٥)

أما الزمن فإنه يتبدل تبعا لصاحب الوقت: "وفى تلك المدينة الصدى، ما من وسيلة ناجعة لقياس الوقت، فهذه إمكانية يفتقدها حتى بائع الساعات السويسرية. الليل والنهار يتعاقبان بشكل مشوش، فلكل من سكانها ليله ونهاره الخاص. بعضهم تظل شمسه معلقة فوق رأسه، وبعضهم يستطيل ليله بلا حدود". (٢٦)

ويبنى الخيال الروائى صورة مدهشة لقصر متخيل يداهم الحواس حتى يخدعها خداعا يخلط الواقع بالوهم: "الأسوار تضم سبعة آلاف من المزاغل، لا يقف فيها جنود متثائبون، بل كهنة متيقظون مع صقورهم. فإذا ما رأوا غبار خطر قادم أسدلوا بتعاويذهم السحرية الظلام للحظات كافية لإخفاء القصر، وإقامة آخر فى المواجهة، له نفس الأسوار، نفس الأشجار، نفس الأجنحة، فيدخل الغزاة بلا مقاومة، يغتصبون نساءه وغلمانه، يقتلون أميره وعبيده، يأكلون وينهبون ما تقع عليه أيديهم. وفجأة ينتبهون إلى أن نهر الدم الذى أجروه لا يلوث الأيدى، وأن ما أكلوه لا يسد جوعا، وما نهبوا تحول فى أيديهم إلى قبض ريح، وأن النساء والغلمان الذين أنهكوا قوى الجند لم يكونوا سوى وهم، مجرد صور أنتجتها مخيلة الكهنة المخلصين لسيدهم. وقبل أن تتاح لهم الفرصة للدهشة أو الندم يجدون أنفسهم فى العراء أمام القصر القديم الذى عاد إلى مكانه راسخا، وتصبح عيون الفرسان منهوكى القوى مجرد مكافأة بسيطة وشراب لذيذ لصقور المزاغل اليقظة". (٢٧)

تندرج هذه المميزات الأربعة عند تودوروف ضمن الشبكة الأولى من إحدى شبكتى الموضوعات فى العجائبى، وهى شبكة "موضوعات الأنا" المتّصلة بعلاقة الذات بالعالم، أما الشبكة الثانية فهى شبكة "موضوعات الأنت" المتّصلة بالجنس.[٢٨]

ويفترض تودوروف نوعين من الموضوعات، هى "موضوعات الأنا" التى يمكن تأويلها بوصفها تحققا لعلاقة الإنسان بالعالم، و"موضوعات الأنت" بوصفها علاقة الإنسان برغبته. ويربط تودوروف هذين النوعين من الموضوعات بعالم الطفولة بوصفه عالما بلا لغة، وله طبيعة شهوانية خاصة توازى عالم التصوف؛ فالرضيع لا يحيا فى عالم بلا رغبة، لكن هذه الرغبة رغبة شهوانية داخلية لا تسعى نحو موضوع لها. أما حالة تجاوز الانفعالات التى يصل إليها الإنسان فى حال تصوفه فيمكن نعتها بـ "الشهوانية الشمولية" التى تمثل تحولا للجنس صوب التسامي؛ "فى الحالة الأولى لا يكون للرغبة موضوع خارجى، وفى الثانية يكون موضوع الرغبة هو العالم بأسره، وبين الاثنين تنهض الرغبة السوية."[٢٩]

ويبدو من عمل تودوروف أنه يربط ربطا وثيقا بين طفولة الفرد -كما تبدو فى عمل بياجيه- وطفولة الوعى (أو لنقل تجلى اللاوعي) الذى ينتج العجائبية. ويظهر هذا خصوصا فى تحليله لمميزات العالم العجائبى، حيث يقسم موضوعاته إلى موضوعات الأنا وموضوعات الأنت، ويجعل الأولى هى الموضوعات التى تكسر المقولات الأربع -الموضوع

والفضاء والسببية والزمن- التي يتم تشييدها في السنتين الأوليين من وجود الفرد (الطفل)، وتتوقف على الإدراك وخاصة النظر.[٣٠]

إن الرواية تقدم رؤية لمدينة متخيلة تقترن باللذة، ومن ثم فإن تشكيل الفضاء المكاني لا يمثل الخلفية المكانية للأحداث، بل يمثل قلب الرواية، في حين تأتي الأحداث والشخوص عرضا، أو لنقل لتكمل البناء الروائي المشغول أساسا بالمكان. من الوحدات المعمارية بالمدينة التي تجلى الرؤية في الرواية ما يسمى بالملذة، وفيها يتم دمج المكاني في العضوي في النفسي. يظهر هذا الدمج للوهلة الأولى في البناء المعماري للملذة: *"قصر فخم من ثلاثة طوابق، أسواره العالية بلا أبواب، وله مداخل على شكل عرف ديك يتدفق منه دخان الرغبة مع رذاذ ماء الحياة المختلط بالدم. ولن تكون مجبرا على تصديق كل ما يقولونه عن قصر بلا نوافذ، لم يغادره سكانه أبدا، ولكنك ستجد قصة إنشائه مدونة بصور على جدران أسواره"*.[٣١]

ولم يأت هذا البناء عفو الخاطر، بل بني تأثرا بالتركيب النفسي لسيد القصر وسيدته. لقد كان التفكير في هذا البناء الغريب بناء على رغبة السيد العاقر في وجود طفل يؤنس وحشتها فاشترت جارية لزوجها، لكنها خشيت من فتنتها؛ *"فاستدعت حكيمها ليختصر أعضاء اللذة في الفتاة، أزال ثدييها وخاط الإست، وقلم الشفتين وفتح طريق الولد. وانسحبت السيدة إلى الجناح الذي كانت قد أمرت ببنائه لنفسها وللطفل والمرضعات. وأخذت تخيط بنفسها الجوارب للصغير... والسيد ... لما قلب الجارية ولم يجد لديها من سبيل سوى ذلك المألوف أحس أن السيدة خدعته، ولم يستطع في الوقت نفسه أن يكره الجارية المسكينة،*

وفى غفلة من السيدة المشغولة فى جناحها، أمر العبيد فأخلوا الطابقين الأول والأخير، ثم أمرهم فجلبوا سبعة آلاف دجاجة رومية وسبعة آلاف ديك . . . فى الليل تشعل الأنوار فى الطابقين، ويدفع بديك إلى الدجاجات الشبقة، وبدجاجة إلى الديوك المائجة، فتأجج المعركة فى الأسفل والأعلى، وفى المنتصف الرجل المتكئ على بطنه يستمتع عبر السقف الشفاف بلذة الدجاجات وتشظى الديك، والجارية إلى جواره مستلقية على ظهرها تتأمل هياج الديوك الذى يبدد الدجاجة، ثم تنطلق صرختهما فى نفس اللحظة عنيفة وممتدة" .[٣٢]

فى هذا المشهد الأخير يظهر ما أشرنا إليه من جمع بين العضوى والنفسى والمكانى، حيث يكون المكان عنصرا فاعلا فى فعل التلذذ الذى يعتمد على الإشباع بالنظر، ولا يكتمل إلا بإيلام الذات والآخر فى مشهد سادى ماسوشى نادر .

ومما يقرب الرواية من العجائبى طبيعة السارد؛ فهو فى كل ما أشرنا إليه سارد/شخصية، أى أنه يروى ما يحدث له هو نفسه، فالسارد المجسد "يلائم العجائبى، لأنه ييسر التماهى الضرورى فيما بين القارئ والشخصيات ... فإما أن ينتمى الخطاب إلى السارد، فيكون مجانبا لاختبار الحقيقة، وإما أن ينتمى إلى الشخصية، فينبغى له أن يخضع للاختبار" .[٣٣] ويبدو أن الراوى يحرص حرصا شديدا على أن يدمج المتلقى به هو نفسه، وهذا يظهر فى نهاية الرواية حيث يتساءل عما إذا كان الشخص الذى تضيع حياته فى المدينة هو نفسه أنت أيها القارئ. يقول الراوي: *"وسيشد على يدك طويلا ويجذبك أكثر ليقبلك إذ تتأهب للانصراف فاحترس، لأنه فى تلك اللحظة قد لا يعرف أيكما من*

هوّ .[٣٤] نتساءل هنا: هل الراوى يخاطب نفسه أم أن الخطاب موجه إليك أنت أيها الظل الماضى أو الظل المرتقب؟

إن هذه المدينة تقدم تمثيلا خاصا للجسد وعلاقته بالآخر، وهنا نعود إلى ما سبق الإشارة إليه، وهو أن مدينة اللذة -فى نصنا هذا- هى المقابل المعتّم لنموذج آخر فى ثقافة أخرى غير الثقافة العربية. وأعنى بذلك الثقافة الهندية، وأعنى بهذا النموذج قرية "خاجوراهو"، وهى قرية فى وسط الهند، تضم أكثر من عشرين معبدا رائعا من معابد القرنين العاشر والثانى عشر، ازدان كل منها بمئات التماثيل الحية التى يصور بعضها الجنس الشهوانى على نحو واضح صريح. ولهذا السبب أضحت هذه القرية المثيرة فى وسط الهند فردوس المصورين الفوتوغرافيين والنخبة من مهندسى العمارة، حتى أصبحت منحوتات الشهوة الجنسية محور الجدل والنقاش فى المجال الأكاديمي.

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر، حين تم توثيق هذا الموقع أول مرة على يد باحثين أوربيين، وُضعت نظريات كثيرة لتبرير هذا التضاد المتناقض بين الأبنية الدينية، وما يزينها من تماثيل تنادى بالجنس الشهوانى بكل جلاء، وصفت فى سجلات التوثيق بأنها "بذيئة" و"آثمة"، وتعبر عن الدرك المنحط الذى سقط فيه المجتمع الهندوكى قبل وصول الإسلام إليه قديما، والحكم البريطانى فيما بعد.

لكن أجيال الباحثين اللاحقة أخذت على عاتقها فيما بعد تأويل ظهور الطابع الجنسى الشهوانى فى العمارة الدينية والهندوكية، بالإلماح إلى أن ذلك كان جزءا من تقاليد فئة خاصة وثقافتها . فقال البعض بأن التماثيل تصور طقوس الممارسات الجنسية بأشكالها المباحة فى الديانات، وبخاصة تلك التى تؤمن منها بالوصول إلى مرتبة المطلق عن طريق التأمل وممارسة الطقوس. وذهب آخرون إلى أن الفنانين فى خاجوراهو قد حولوا تعاليم الممارسات، المنصوص عليها فى الـ "كاما سوترا" –النص السنسكريتى فى فن الجماع– إلى صور مرئية ملموسة. وأوضح الجميع أن الفلسفة الدينية الهندية وضعت الجنس، والحب، والمتعة الجسدية المادية، فى مكانها الصحيح من الوجود الإنسانى، فى حين بينت نظريات أخرى، أن المعابد كانت أمكنة للتعلم، وهو ما يجعل من خاجوراهو منهلا مفتوحا "للثقافة الجنسية" لجميع المريدين والأتباع من زوار المعابد والمنتشين بروعتها .[٣٥]

ومن بين الباحثين تقف الهندية "شوبيتا بونجا" –فى كتابها "النشوة السماوية"– موقفا خاصا، حيث ترى أن كل هذه التماثيل إنما تعبر عن زواج الإله "شيفا" من "بارفاتى" وموقف العابدين من هذا الزواج. إن وجود هذه التماثيل يرتبط إذن بالعقيدة، وهذا يعنى أن الناس آنذاك كانوا قادرين على فهم دلالات هذه الإبداعات الفنية التى أنجزها الهنود فى مهارة وإخلاص يليقان بالعابدين، لكن البعد الزمنى والهوة الحضارية والثقافية

بين الشعوب سمحت بسوء الفهم أو تعمد سوء الفهم أو عدم الإخلاص فى التعامل مع هذا الإبداع بقدر من الموضوعية.

هذه التماثيل لم تكن سوى "تعبير عن الزواج السماوى الكامل. لقد تم رصف وتوضيع كامل جدار المعبد، على مستوى السطح أو على مستوى الرمز، للاحتفال بالزواج السماوى [لشيفا] ... وهو الذى انبثق تمثاله من الجدار لأول مرة على هيئة عرس رقيق، فتوقفت جموع النساء المشغولات بالأعمال اليومية عما كن يعملن لرؤية شكل شيفا السماوى. أما بقية جدار المعبد، فقد غصّ بما يزيد عن خمسمائة تمثال لنسوة، يدهنّ بيوتهن، أو يلعبن بالكرة، أو يتجملن ويتكحلن، أو يضعن الحناء على أقدامهن، أو يطعمن أطفالهن ويسلين أزواجهن. لم يبق عمل من الأعمال، مهما كان أساسيا، إلا توقف عند سماع صوت موكب شيفا يقترب. هذه هى اللحظة التى اختارها الفنانون من قصة شيفا، ليصوروها على جدران جميع معابد خاجوراهو تقريبا، حيث تقوم شعائر زفاف حقيقى فعلى فى ليلة شيفا العظيمة من كل عام، وحيث يعاد تمثيل الزفاف وإحياؤه كل عام فى معبد ماتان غيشفارا، وفى عقول الحجاج. لقد تم تصوير زواج شيفا وبارفاتى الكامل على جدران المعبد، وعند كل مفصل وزاوية، للاحتفال مرة بعد مرة بالاتحاد السماوى. ولاستكمال الوصف المكتوب، وضع الفنان

تماثيل شيفا قاعدا مع بارفاتى فى الأماكن البارزة المهمة من المعبد، كالكوة المركزية فى الرواق، إشارة إلى أن الاثنين متزوجان.[٣٦]

وبلاحظ أن التصميمات المعمارية كانت معبرة بإخلاص عن الأصول الفلسفية والجمالية لدى الهنود. فنمو المعابد قد يماثل الجسم البشرى، "فمن البذرة تبدأ عملية الخلق "وهذه أيضا لعبة التجسد عند شيفا. تبدأ البذرة فى رحم الأرض بالانقسام متكاثرة فى متوالية حسابية. فتتوالد خطوط المربع السكونى الأربعة داخلها لتصبح ٦٤،٣٢،١٦،٨ مربعا متساويا. وكما أن رحم الخلق هو الأرض، فإن رحم المعبد هو الحراب، الغرفة المقدسة التى تضم الصنم المركزى ... ويضم الحراب، رحم المعبد، مركز الحياة المظلم الذى لا شكل له. وقياسات الغرفة مشتقة من التوالى الحسابى للبذرة الأصلية ... وعلى هذا فقاعدة المعبد ومصطبته هى القدم القوية والساق الراسخة التى تحمل جسمه. أما الجدار الخارجى فأشبه بالهيكل اللحمى ويأوى رحم النماء والخلق. وجسد المعبد المادى (الحجر) مصمم ليحاكى أعجوبة الخلق ويمثل قدرة شاكتى، ففيه تقدر الطبيعة حق قدرها، حين تظهر فى أشكال كثيرة من أنهار وزهور وحيوانات، لكل منها صورته الرائعة، فالتنوع مفتاح قوانين وجودها".[٣٧]

نخلص من هذا إلى أن فهم خاجوراهو يكمن فى هذه الفكرة المحورية: النشوة السماوية لشيفا وبارفاتى، بكل معناها الفلسفى. وتنتهى الكاتبة إلى أن معابد

خاجوراهو قد خلدت "هذا الحوار الأبدى بين الأضداد، بشكلها ومخططها ورمزها ومعناها. فخاجوراهو تحتفل باتحاد شيفا وبارفاتى، الذى هو الهدف النهائى فى الحياة". (٣٨)

إن تلك المدينة الهندية المثيرة يماثلها من أوجه كثيرة "مدينة اللذة" التى أبدعها عزت القمحاوى، وتدخل أوجه التشابه تلك فى إطار ما يمكن تسميته بالتقاطع الثقافى. يظهر أول تشابه فى أن إلهة مدينة اللذة إلهة جبلية تشبه إلهة مدينة خاجوراهو، أعنى الإلهة الهندية بارفاتى ابنة إله الجبل؛ زوجة شيفا؛ التى لأجلها تقام الطقوس، وبسببها خلق القضيب بعد أن غضب "شيفا" على "كاما" إله الرغبة. "وتمضى القصة لتصف مولد بارفاتى، الربة العظيمة التى قدر لها أن تعيد الاتحاد بشيفا". (٣٩)

"وجاء الآلهة لمباركة الطفلة، وتذكيرها بالدور الذى وجب عليها أن تؤديه. وظهرت الربة للآلهة بشكلها الأصلى، أما للوالدين فقد بدت كطفلة عادية ... وأصبحت رمز العالم المادى وسميت بارفاتى، ابنة بارفات الجبل"(٤٠).

إن بارفاتى (أو شاكتى) "هى الوجه الأنثوى المقابل الموازى والمساوى لشيفا، التى تمثل القوة الفعالة (شاكتى تعنى القدرة والقوة). فشاكتى هى القدرة الفعالة التى تتجسد

وتتجلى فى أشكال متعددة، تتراوح من خلال السمو والتسامى إلى عنف الرعب والفزع، لتشمل كل عناصر الحياة". [٤١]

يظهر التشابه الثانى فى كيفية بدء الخلق، وهو ما يَرِد فى الرواية فى صيغة سردية تفيد من الجو الأسطورى على النحو الآتى: "*ومن بين أكثر الروايات رواجا حول تاريخ المدينة ما جاء بالأثر، أنها ظلت خالية مقدار سبعين ألف سنة، كانت خلالها إلهة اللذة على قمة الجبل المواجه تنتظر فى سرير له سبعون ألف قائمة، وقد استحمت وتعطرت، وزينت سريرها بالشراشف المخضبة بأجود أنواع العطور والزيوت، وعندما أحست بالضجر، نزلت إلى شوارع المدينة تداور حرقة الشوق إذ تمشى رجليها فإذا بها تنظر جمالها لأول مرة فى شوارع المدينة المصقولة، ولبثت هكذا سبعين ألف سنة أخرى تتأمل جسدها حوشى الجمال مستسلمة لمداعبات الريح حتى فاض ماؤها ليغمر المدينة، ومنه خرجت كائنات لها ملامح البشر. فرحت عندما رأتهم يتأملون عريها بدهشة لا تشبع، وانسحبت إلى قمة جبلها، تتأمل فى دلال ما صنعت.*

ومكثت سبعين ألف سنة، ثم نظرت فرأت الرغبة تنسحب من مخلوقات المدينة، لأنها -على حرقتها- كانت رغبة غفلا مبهمة، زاحمتها الحيرة، ورأت الإلهة أن ذلك غير حسن، فقامت وتبدت، فمنهم من رأى عينيها فصار ناظرا، ومنهم من رأى أسنانها فصار عاضا، ومنهم من رأى شفتها فصار مقبلا، ومنهم من رأى يدها فصار ملامسا، ومنهم من رأى هلالها فصار ناكحا.

وغمرت السعادة الإلهة، وأعجبها ما صنعت فلم تعد إلى سريرها، وإنما افترشت حافة الجبل، وأرسلت ساقيها الإلهيتين، المتحدتين فى الأعالى تحتضنان هلالا فاتنا، ينادى: كونوا عبادى. كونوا سادة...، ومن عرقكم أخلق لكم عبيدا يشاركونكم حرارة اللذة". (٤٢)

إنها لا تختلف كثيرا عن مثيلتها الهندية، ولعل هذا يتضح فى فكرة الخلق من السائل الأول: "على ارتفاع ٢٤٠ مترا من سطح السهول، تقف هضبة يقوم عليها حصن كالانجار. قاتل الملوك المحاربون على مدى قرون للاستيلاء عليها، لكونها بوابة أواسط الهند. وخلف حدود التاريخ المكتوب، تمتد جذور مزار شيفا الأثرى فى كالانجار، بالنصوص الأثرية التى ترثيه وتخلد ذكراه. فعلى الوجه الغربى من الهضبة، وفى غار طبيعى مظلم، يبرز "قضيب شيفا" من المهد الصخرى، وقد جعلته ناعما لمسات المتعبدين على مدى القرون، ويبدو على التمثال العمودى الشكل تجاويف مبهمة غير محددة المعالم ترمز إلى العينين والفم المفتوح. أما قطرات اللينغا (المنى الحاوى على بذور الخلق) فلا تتوقف أبدا عن الجريان بشكل ماء يرشح من الهضبة، خارجا من عنق التمثال ... ولهذا أيضا ارتبطت الجذور الأولى لهذا التمثال بالأساطير العظيمة للخلق عند الهندوس.

تبدأ قصة الخلق ببحر متلاطم لامتناه من حليب الآلهة وأنصاف الآلهة، ومن هذا السائل البدائى الأول، نشأت الأرض وجميع عجائب الخلق الأخرى. ومع استمرار

التلاطم، طفت سموم ميتة على السطح، لم يعد أحد يجرؤ على مسها، فتضرعت الآلهة إلى شيفا أن يفعل شيئا ينقذ الخلق، فما كان منه إلا أن ابتلع السائل القاتل. حين وصل السم إلى حلق شيفا، ذى الضحكة الطاهرة، والنقى كالنور، احتقن عنقه، وتحول لونه إلى أزرق ميت. وسمى منذ ذلك الحين نيلكانت، ذا الحنجرة الزرقاء، الذى أنقذ العالم من الهلاك ... ثمة أسطورة أخرى، تحكى لنا أن بارفاتى (زوجة شيفا) كانت تتذكر وتشتكى من كل جو تعيش فيه. فهى لم تحب جبل كايلاش، مقر شيفا التقليدى، حيث لا ترى حولها سوى الغيوم، ولم تحب أيضا مسكن زوجها فى كاشى بفارانازى، لكنها، مثل شيفا، أحبت قمة الهضبة المثيرة فى كالانجار"[٤٣].

وإذا كان يرد فى مدينة اللذة أنه يوجد فى قصر الأمير "*بستان من التفاح وقد استلقت تحته آلاف الغانيات وقد تصاعد وهجهن عمودا من نشوة تصل بين الأرض والسماء*"،[٤٤] فإن ذلك العمود قد يمكن مقارنته بعمود شيفا الدال على الحكمة العليا فى مقابل براهما وفيشنو.

وتحفل الرواية بوجود ثنائية العاطفة واللذة من ناحية، وثنائية الشيطان والعاطفة من ناحية أخرى. "*إن المدينة منذورة للذة، لا بفعل ربة مقدسة وإنما بروح شيطان اغتال إلهة العاطفة*"[٤٥]، كما أنه "*كانت المدينة فى كنف إلهتى العاطفة واللذة معا ...*"[٤٦]. وفى أسطورة شيفا نجد صراعا بين الشيطان والرغبة (المتمثلة فى الآلهة). "وليس ثمة مفهوم فعلى واضح للخطيئة فى الفكر الهندى، لأنه كما يقال، يعزى كل شىء إلى شيفا، وبما أن

شيفا مبارك ميمون، فكل الأشخاص والأشياء كذلك فى جوهرها . وما يحدث، ومن وجهة النظر الأخلاقية، هو الشك فى الحكمة، أو الافتقار إليها"(٤٧).

ولقد كان زواج شيفا وارتباطه بپارفاتى من أجل قهر الشر: "كان الكون فى هذه الأثناء فى قبضة سلطان الرعب. وكان ثمة شيطان حصين اسمه تاركا يخيف الآلهة."(٤٨) "وتشاور الأرباب مع براهما فيما يجب عمله، لمقاومة قدرة تاركا الخطرة. فأخبرهم أنه حدد، حين وهب الشيطان مكافأته، ألا يستطيع أحد قتله إلا ولد من صلب شيفا . والمشكلة الآن هى، كيف نجعل شيفا، العنيد الصلب فى تأمله، يقبل أن يكون أبا ؟ فإذا ما تجاوزوا هذه العقبة الهائلة، قامت أمامهم مهمة مستحيلة أخرى، هى العثور على زوجة ملائمة لهذا الشيفا العنيد الذى لا يقهر. وأخبرهم براهما أن الربة العظيمة قد جسدت نفسها فى شخص بارفاتى؛ ابنة الجبل الراسخ الثابت، وأنها الوحيدة فى العوالم الثلاثة، التى تقدر أن تكون ندا خفيا لشيفا."(٤٩)

وتعريف الحب فى مدينة اللذة -كما جاء على لسان العراف فى كلامه إلى الملك- أنه *"شعور يولد فى اثنين فيصيران واحدا، وتصبح كل جارحة فى كليهما نصفا لا يكمل إلا بنصفه الآخر، وعند ذلك تغدو العين ناظرة، واللسان متكلما، والأيدى ملامسة"*.(٥٠) كما يتم التأكيد على أن *"السعى إلى المرأة فى الأصل سعى للاكتمال"*،(٥١) وهو ما يذكرنا بصورة شيفا وبارفاتى وفكرة توحدهما . وهى فكرة محورية فى الثقافة الهندية؛ فإن شيفا هو الحقيقة

التى تمنحها بارفاتى شكلها؛ فليس هناك سوى شيفا واحد، "وكل ما عداه ليس إلا كمونه بالقوة ... فشيفا ليس رجلا، ومحبوبته بارفاتى ليست امرأة، بل هو المسبب ولا سبب له، وهو الخالق ولا خالق له، بينما بارفاتى هى الفعل والحركة التى تدفع كل المخلوقات، فكيف يمكن أن ينفصلا؟"(٥٢)

وإذا تأملنا المعالم المعمارية لمدينة اللذة (الحلمة – المتاهة – اللسان) والمعالم المعمارية لخاجوراهو؛ لوجدنا تشابهات لا تخطئها العين النقدية. أما "الحلمة" فإن لها بناء خاصا سنجد ما يقابله فى الثقافة الهندية، أعنى معابد خاجوراهو؛ تلك المعابد المليئة بصور الرغبة وطقوس التوحد: *"قال العراف: يعطينى مولاى مائة مكيال من الذهب ومائة من الفضة. أشيد لمولاتى هنا المدن التى تحلم بها وأنشئ الغابات، وأبث فيها العشاق أزواجا، وبينهم حبيب مولاتى، ولا تسألنى كيف وحسابى فى النهاية: إما أن يقبلنى مولاى عبدا من عبيده وإما السيف.*

وافق الأمير بهزة من رأسه المطرق، وشرع العراف فى الإشراف على البناء الذى أخفى تحت أحجاره طلسما لا يعرف غيره مكانه. وزين الجدران برسوم للعشاق المتخاصرين، يتبادلون القبلات فى الشوارع الفسيحة التى تعج بالمارة والسيارات والقطارات، وتصطف على جوانبها المقاهى ويفترش أرصفتها الباعة الجائلون والمتسولون، وتنتهى بطرق فسيحة يتراكم على جوانبها الثلج كندف القطن الأبيض، تؤدى إلى غابات من الأشجار العالية والعشب. ...

وعندما اكتمل القصر دعا الأميرة لافتتاحه، وأشعل البخور الذى جلبه بكميات وفيرة من الهند، ومرت الأميرة بين الجدران فتحركت الرسوم ونزلت إلى البهو الكبير."[٥٣]

وأخيرا فإن اللسان فى مدينة اللذة يقابل قضيب شيئا من أوجه متعددة. فى مفتتح الفصل الخاص باللسان يقول الراوى: "*لما خافت ضياع تعاليمها؛ أقامت هذا اللسان عنوانا على وجودها الباهر*".[٥٤] ويخاطب المتلقى فيما بعد محددا ملامح اللسان ومؤرخا له: "*وستأتى صدفة، ستجد نفسك أمام حشد ضخم فى ساحة فسيحة، فإذا ما تأملت فستراهم وقد انقسموا إلى مجموعات متلاصقة تفصل بينهم خطوط وهمية، بعضهم يحركون شفاههم بما يشبه الأدعية والتراتيل، وبعضهم يكتفون برفع أكف الضراعة، وبعضهم كشفوا عن أعضاء متدلية تهتز كقطع اللبان الممضوغة، بينما يأتون بأيديهم حركات فاحشة وبعضهم يبصبص بعيون مرتخية الجفون ... وقد تحملك عيناك إلى حيث ترى فى العمق مخاضة ضخمة تنمو بها الطحالب، ولن تستطيع أن تمنع نفسك من الدهشة عندما تلمح فى وسطها مسلة تتلوى ... وستصير دهشتك فزعا عندما تكتشف أنها اللسان، وأن هذا التلوى ليس إلا حركته الدائبة فى اللعق والكلام، مما يصنع هذه المخاضة التى يبدو ماؤها مشوشا لعابر مثلك. أما سكان المدينة فالأمر بالنسبة إليهم مختلف، إذ يستطيعون تمييز موجات النزو من موجات الكلام فى ماء البحيرة، كما أنهم يستطيعون فى موجات الكلام تمييز أخلاط النصوص المقدسة من النكات الجنسية، من القرارات الإدارية... إن ماء البحيرة كتاب مفتوح لقصة خلق المدينة وتعاليم العيش فيها ... ويقول أعضاء من جمعيات حقوق الإنسان ومكافحة التمييز ضد المرأة التى انتشرت مؤخرا فى المدينة إن النساء فى المدينة عانين طويلا من*

عنف الرجال الذين لا يتذوقون لذة اللعق فتضرعن إلى إلهة اللذة فأقامت هذا النصب للسان اللعاق الذى –لأمر غير معلوم– فشل حتى الآن فى إقناع الرجال بأكثر اللذات حنانا .

وينفى أعضاء جمعيات مكافحة التمييز ضد الرجل أن يكون للإلهة دخل باللسان الذى أقامه رجال المدينة عن طيب خاطر لتوفير لذة إضافية لنسائهم المحبوبات، لا يستفيد الرجال شيئا منها، لكن النساء انصرفن عن الرجال تماما بعد إقامة النصب الذى يميزن فى حركته الرتيبة أكثر من سبعمائة وضع لبلوغ الذروة باللعق، ولهذا يتجمعن حوله مثانى فى مقاصير سرية، يتلاعقن وينفجر صراخهن مزعجا هدأة الإلهة المحبة للرجال"(٥٥) .

إن هذا اللسان يكافئ قضيب شيفا الذى يمثل رمزا محوريا فى الثقافة الهندية. "ولتحديد أهمية اللينغا (القضيب المنتصب) واكتشاف سبب بقاء عبادته، على المرء أن يعود إلى النصوص الدينية ... والمعنى اللفظى للكلمة هو "العلامة الفارقة"، التى لا يمكن أن تكون حجرا، أو هضبة، أو خروفا، أو طينا، وذلك لوجود رمز شيفا فى كل شىء بالطبيعة. وطبقا لما ورد فى نصوص شيفا المقدسة (البورانا) فإن الكائنات البشرية ذاتها تحمل هذه العلامة الفارقة لشيفا، إما بوجهها الذكورى أو الأنثوى. فالعلامة تمثل وظيفته الأولى فى الخلق، التى تقود بحكم طبيعتها الخاصة إلى الولادة، ومن ثم إلى الموت. وعبادة "اللينغا" هى انفلات المرء من وصاية نفسه وحمايتها من وظيفتها، والتحرر من هذه الدورة الحياتية، والوصول إلى الخلود" .(٥٦)

"وهذا القضيب المنتصب (اللينغا) الذى يبزغ من وسط قاعدته العالية، عمودا من الصخر الرملى، هو أكبر علامة فارقة لشيفا فى الهند، ومحور كل العبادات فى خاجوراهو ... يصعد الحجاج قاعدة اللينغا على درج صغير بجانبها، ويتدفق الماء فوق النصب/الصنم كالشلال طيلة الصباح، حين يُفرغُ الحجاج قدور الماء المثلج التى حملوها من بركة بحر شيفا، ويتبلل الصنم بقرابين الماء، ويغرق الحرم والحجاج بالماء حتى كواحلهم، فالماء وقرابين الماء عرف من الأعراف، يرتبط تشبيهها بواحدة من الأساطير المحبوبة عن هذا الإله ونهر غانجا".(..) إنه يرتبط بتصورات أسطورية عجائبية، فالمؤمنون يرون أن اللنغا تنمو وتكبر دائما، حتى وصلت إلى ما هى عليه من طول. بل إنها بزغت من الأرض حين دمر شيفا كاماديفا، رب الرغبات والأمانى.(..) إنه برهان على سلطان شيفا الممتد فوق الموت والرغبة.

يمكن القول إن مدينة اللذة تعد الصورة المقابلة لخاجوراهو، من حيث جمع خاجوراهو كذلك بين الجسد والمكان والأشياء. لكن خاجوراهو تختلف فى احتفائها بالحياة لا بالتشييء. إن معابد خاجوراهو التى تمتلئ بالتماثيل ظهر فيها الحرص الشديد على جعل التماثيل نابضة بالحياة، قادرة على أن تكون فاعلة فى طقوس العابدين. كما أن العابدين أنفسهم يشعرون بهذه الفاعلية، وبأن ما هو ماثل أمامهم ليس شيئا جامدا، بل إنه فاعل على نحو ما . ويتجلى هذا الوعى فى عقائدهم حول قضيب شيفا، فهو ليس ثابتا متناهيا، بل إنه قابل للنمو على الدوام. علينا أن ننتبه هنا إلى فارق جوهرى بين مدينة

اللذة وخاجوراهو؛ فالأخيرة تحتفى بمظاهر الجنس، ومن ثم يكون ظاهرها الفحش، لكن باطنها يمتلئ بالإيمان. أما مدينة اللذة فإن ظاهرها الصفاء والتحضر وباطنها الاحتفاء بالشبق ونفى الملامح الإنسانية.

وإذا كان رصد التشابهات بين مدينة اللذة وخاجوراهو يكشف عن بعض ملامح التأثير التى قد تنتج عن التقاطع الثقافى، فإنه يكشف كذلك عن شىء مشترك فى الوعى الإنسانى يرى تلك الوحدة الجامعة بين الجسد والمكان والأشياء، وإن كان ذلك على نحو كابوسى فى مدينة اللذة التى بنتها المخيلة الإبداعية، وعلى نحو حلمى استشرافى عقائدى، فى مدينة خاجوراهو التى شيدتها أيدى العابدين، تساندها القلوب المتدفقة بالإيمان.

وإذا كنا نلاحظ أن التشابهات أعظم من أن تغفلها عين، فيحسن التنبيه إلى أن رصد التشابهات بين رواية مدينة اللذة وأسطورة شيفا فى الثقافة الهندية ليس سوى تأكيد لغنى النص المتأثر-سواء أكان ذلك التأثر مباشرا أم جاء عبر التقاطع الثقافى- كما أن هذا الرصد يعين على فهم كيفية تشكل الجماليات المتعلقة بالجسد. ويجب هنا تأكيد فكرة أن انتماء الرواية إلى المصادر الإنسانية العميقة يجعلها غير منبتة الصلة عن المخيلة الإبداعية فى إطارها العام، ويجعلها تدخل فى النسيج الحى للحم التجربة الإنسانية.

ويجدر بنا -فى هذا المقام- أن نشير إلى أنه إذا كانت الميثولوجيا تحدث فى الزمان المطلق؛ فإن وجود ذلك الزمن المطلق يعنى -من وجهة نظر فينومينولوجية وأنطولوجية- نفى الإنسان ذى الوجود النسبى. ونحن نرى فى رواية مدينة اللذة إلحاحا على المكان دون الزمان. صحيح أن الزمان يرد ذكره كثيرا، فنجد الكلام عن اقترابك من المدينة على بعد ثلاثة أيام، أو عن التحولات المتعلقة بالإلهة فى الزمان، لكن الملاحظ أنه زمان ديمومى. ولنتذكر هنا أن الزمان أساسى فى وعى الإنسان بنفسه وبالعالم وفى وعى الآخرين به، والجسد -فيما يرى الفيلسوف الفرنسى ميرلو بونتى- جسد ذو بنية زمانية، وليس الزمان موضوع معرفة بقدر ما هو البعد الأساسى لوجودنا والوجه الملازم لذاتيتنا.(٥٩)

الهوامش

(*) عزت القمحاوى: مدينة اللذة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س أصوات أدبية، ع ٢٠٥، القاهرة، ط١، أبريل ١٩٩٧. وقد سبق أن ناقشت الرواية فى محاضرة بالجمعية المصرية للنقد الأدبى، لكنها كانت قراءة استكشافية لم تلبث أن تطورت إلى فصل كامل فى كتابي: الجسد فى الرواية العربية المعاصرة، ولئن كنت هنا قد استبعدت ما شغلنى فى الكتاب المذكور من تركيز على التعبير عن الجسد وبه، ولم يمنعنى تناولى للرواية فى سياق آخر أو أكثر أن أتناولها هنا لأضع عزت القمحاوى بعمله هذا فى موضعه المناسب بين أقرانه من شباب الروائيين.

(١) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن على): لسان العرب، ت: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، مادة: "ش ب ق".

(٢) ابن منظور، مادة: "ل ذ ذ".

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق.

(٥) انظر: عزت القمحاوى، ص ص ٣٥، ٤١ على سبيل المثال.

(٦) عزت القمحاوى، ص ٣٠.

(٧) عزت القمحاوى، ص ٧.

(٨) المرجع السابق، ص ١٦.

(٩) عزت القمحاوى، ص ١٧.

(١٠) المرجع السابق، ص ٢٢ وتاليتها.

(١١) عزت القمحاوى، ص ٣٥ وتاليتها.

(١٢) المرجع السابق، ص ٤٥.

(١٣) المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٤) عزت القمحاوى، ص ٥١ وتاليتها.

(١٥) المرجع السابق، ص ٥٠ وتاليتها.

(١٦) انظر: تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبى، ت: الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٠٩.

(١٧) عزت القمحاوى، ص ٢١ وتاليتها.

(١٨) تزفيتان تودوروف، ص ١١١ وتاليتها.

(١٩) عزت القمحاوى، ص ١٠.

(٢٠) تزفيتان تودوروف، ١١٣.

(٢١) عزت القمحاوى، ص ٤٥.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٨١.

(٢٣) انظر: تزفيتان تودوروف، ص ١١٤.

(٢٤) عزت القمحاوى، ص ٧.

(٢٥) المرجع السابق، ص ص ٩ وما بعدها.

(٢٦) المرجع السابق، ص ص ٧٩ وما بعدها.

(٢٧) عزت القمحاوى، ص ص ٣٦ وما بعدها.

(٢٨) تزفيتان تودوروف، ص ١٢٢.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٣٦.

(٣٠) المرجع السابق، ص ١١٦.

(٣١) عزت القمحاوي، ص ٦٥.

(٣٢) المرجع السابق، ص ص ٦٦ وتاليتها.

(٣٣) تزفيتان تودوروف، ص ٨٩.

(٣٤) عزت القمحاوي، ص١١٠.

(٣٥) انظر: شوبيتا بونجا: النشوة السماوية، ت: محمد جميل القصاص، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص ص ٢٥ وتاليتها.

(٣٦) انظر: شوبيتا بونجا، ص ص٢٤٢ وتاليتها.

(٣٧) شوبيتا بونجا، ص ص ٣٢٤، ٣٢٥.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٣٢٨.

(٣٩) المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٤١) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٤٢) عزت القمحاوي، ص ٢٢.

(٤٣) شوبيتا بونجا، ص ص ٣٧، ٣٨.

(٤٤) عزت القمحاوي، ص ٣٤.

(٤٥) المرجع السابق، ص ٥١.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٧٣.

(٤٧) شوبيتا بونجا، ص ١٥٨.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٥٧.

(٤٩) شوبيتا بونجا، ص ١٥٩.

(٥٠) عزت القمحاوي، ص ٥١.

(٥١) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٥٢) شوبيتا بونجا، ص ١٦٦.

(٥٣) عزت القمحاوي، ص ٥٢ وتاليتها.

(٥٤) عزت القمحاوي، ص ٥٦.

(٥٥) المرجع السابق، ص ٥٧-٦٢.

(٥٦) شوبيتا بونجا، ص ٨٨.

(٥٧) المرجع السابق، ص ١٢٠.

(٥٨) انظر: المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٥٩) انظر: جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، تونس، ط ١، يناير ١٩٩٣م، ص ٦٥ وتاليتها.

الفصل الثالث: جدل الظاهر والباطن



تستطيع "رواية العابرون" لمحمد إبراهيم طه أن تستنفر فى أنفسنا الرغبة فى ربطها بتيارات أدبية عالمية تدمج بين الواقعى والعجائبى، لكنها - من ناحية أخرى - تبدو مخلصة للتعبير عما هو أصيل فى الثقافة العربية على نحو ما يتجلى فى حكايات كرامات الأولياء والصالحين، وفى حكايات العامة عن تجاربهم الشخصية وتجارب ذويهم ومعارفهم عن علاقاتهم الإيجابية والسلبية بالقوى الغيبية الخارقة. الرواية تحاول أن تكون نصا مختلفا عما يميل إلى كتابته أجيال الكتّاب المعاصرين فى العقود الأخيرة، لكنها كذلك تبدو واغلة فى تربة الثقافة العربية غير منبتّة عنها .

العابرون - فيما يبدو ابتداءً- ليسوا البشر وحدهم، بل هم الأزمنة والأماكن كذلك: أندراوز وراشد وعلى محمود، وكذلك سَنَتَان من عمر أورى، وأربعة عشر عاما من بطل الرواية وهو منبت عن ذاته، وكذلك الأماكن: القرية بحاراتها، ماء النيل إذ ينشق عن شبه جزيرة. إنهم العابرون فمن المقيم؟

شخصيات الرواية مشدودة بين عالمين: عالم الظاهر والأجساد والوعى، وعالم الباطن والأرواح واللاوعي؛ وتتحرك الشخصيات بين العالمين فى لحظات تقترن بأحلام النوم ومقاربة الموت أو الولادة. إن الرواية تكشف عن أن العالم الباطنى لا يخص أناسا بأعينهم، بل هو عالم كل واحد فينا وعليه أن يسير الطريق إلى آخره ليكتشفه. وفى الرواية حالات من الجنون

والمرض النفسى والخروج عن المألوف وتبنى الغيبيات، وهى حالات لا تسعى الرواية إلى رفضها، بل تسعى إلى إدماجها فى نسيج الحياة وقبولها، وذلك من خلال إبقاء تلك الحالات معلقة فى فضاء من الاحتمالات.

يستغرق زمن الرواية أياما قليلة تمتد بين خروج الطبيب قبل امتحانه الشفوى فى كلية الطب بيوم واحد من غير أن يدرك أنه استُدعى روحيا من قبل شيخه سيد عبد العال، ثم ذهابه فى اليوم التالى إلى الامتحان وقيامه مرة أخرى بزيارة شيخه ليتبين أنه فارق الحياة، ثم عودته إلى عيادته حيث يستقبل أروى التى تبدو فى أولى مراحل الولادة إلى أن تلد. وتنتهى حياتها وحياة الرواية ومبنى أندراوز – أو تبدأ حياة كل هؤلاء- على نحو مدهش غريب. وفى خلال ذلك الزمن القصير تعتمد الرواية على تقنية الرجوع إلى الخلف لسرد التفاصيل وإضافة الأحداث.

تَنشُد رواية "العابرون" أن تزيل الغبار عما يمكن أن نسميه المحكى الهامشى وهو المحكى المرتبط بالعالم غير المرئى سواء أتعلق بالجن أم بالعالم الباطنى للمتصوفة، أم بمن ينتمون إلى غير عالم الأسوياء. هذا المحكى أصبح يَرد فى الرواية الحديثة بوصفه مخبَرا عنه لا بوصفه معاينة حقيقية تعاينها شخصيات الأعمال السردية غالبا، أما فى هذه الرواية فإنه يصبح الأساس الذى يقوم عليه السرد. إعادة التقدير لهذا النوع من السرد تبدو من ناحية انحيازا لطاقات الإنسان المهدَرَة والمهمشة وغير المعترف بها، كما تبدو موقفا مضادا للمنجز الإنسانى المرتبط بالحداثة.

تؤسس الرواية عالما يشبه عالم الولاية لدى المتصوفة، وهى – أى الولاية – دولة قائمة باطنة فى مقابل دولة الظاهر، وهذه الدولة يترأسها القطب أو الغوث، يليه الإمامان ثم الأوتاد الأربعة فالأبدال السبعة. ويبدو فى الرواية ذلك الحرص على وجود البدل، خصوصا فى آخر الرواية.

والأبدال سبعة أو أربعون، ويختص كل واحد منهم بإقليم، ولعل هذا مما يكشف إصرار الرواية على ربط بعض الشخصيات بالمكان، وبعضهم له علاقة بعالم الغيب دولة الباطن (ربما مثل نعمات الملط والطبيب الشاب).[١]

الشخصيات هنا تحيا حالات من الغربة: أروى تبحث عن ذاتها الضائعة ولا تجدها، فهى فى عالم الظاهر ابنة على محمود، لكنها فى عالم الأرواح أو اللاوعى أميرة سُحرت وغادرت عالمها، أما على محمود فهو فى ذلك العالم اسمه على الدين ويحمل سمات شخصية أخرى. لقد فُقدت أروى من عالم الظاهر ثم عادت بعد سنتين لكن إبدالاً حدث جعلها تشعر بغربة حقيقية ولا تجد عالمها الحقيقى سوى فى ملامح على الدين. إنها كما قال محمد البيه – وهو أحد من يُعدّون التعاويذ والأحجبة وله علاقة بعالم الجان– ربما تكون "*استبدلت عن طريق الخطأ بأخرى، تشاركها الاسم واسم الأم، إلا أنها ابنه ملك قديم*".[٢]

إن هناك حياة أخرى تحياها الأرواح ولها زمنها الخاص، وهو ما نجد صداه فى حياتنا المحكومة بالأبعاد الزمانية والمكانية أحيانا، وهذا يظهر مثلا فى الدهشة التى تعقد لسان

الطبيب الشاب حين يكتشف أن له علاقة ما - ربما فى زمن آخر - بأروى الجالسة أمامه التى تنتظر الولادة.[٣]

أروى هذه (أو فتاة الضوء) تعد مركز الرواية. إنها ليلى وأروى وكل التجليات الأنثوية التى تعبر عن المطلق على نحو رمزى مثلما تقتضى الأدبيات الصوفية. والغريب أن المشهد الذى يجمعها بالطبيب فى العيادة ينتهى بحوار قصير:

"*- ألم نلتق من قبل؟*

- التقينا."[٤]

لكننا لا نعرف بأى لسان تتكلم أروى فى تلك الحال، وهل كانت تعى أنها التقت به خصوصا أن بداية المشهد تشير إلى أن أروى كانت "*تشعر منذ اتكأت بيدها على إطار الباب قبل أن تدخل كأنها جاءت هنا*".[٥] وفى موضع آخر من الرواية - وإن كان امتدادا للمشهد نفسه- يظهر الشيخ سيد - بعد موته - للطبيب ويقول: "*يا للحجاب! شهدتَ الكون ولم تشهد المكوّن*".

الرواية تكشف عن ثنائية الروح والجسد المتجلية بوضوح فى شخصية الطبيب الشاب الذى تنفصل روحه عن جسده النائم. وكان أبوه يضع أذنه على قلبه فلا يجد ما يدل على أنه حى، ويحذر من إيقاظه وهو نائم خوفا من أن تضل الروح فى عودتها.[٦]

ثَمَّ تداخل مقصود يحدث بين الشخصيات، خصوصا حين توضع شخصية ما فى موقف يسمح لها بالعبور اليسير بين الجسد والروح، وهذا ما نراه حين يُضرب راشد من قبل الأمن إلى أن يفقد الوعى إثر اشتراكه فى تظاهرة ضد إسرائيل حيث كان يعمل وهو طالب عملا مؤقتا كموظف استعلامات، وبعد ضربه يُلقى فى الشارع فيجد من تتعاطف معه، ونراها مرة نعمات ومرة أروى. وهو يسألها: "المملكة أروى؟" فهو هنا يتكلم بلسان راشد من عالم الباطن لا من عالم الظاهر.

وهناك من الأحداث ما يدل على غياب الشخصيات لفترات طويلة عن الوعى وعالم الواقع المعيش؛ فراشد مثلا – إثر دخوله فى صراع مع السلطة لتبنيه مواقف وطنية – يعود ليطلب جريدة معارضة اعتاد شراءها، فإذا به يفاجأ بعدم وجودها، لأنه لم يعد يقرأها أحد، ويتساءل: "*هل غاب طويلا؟ أم أغلقت الجريدة؟*". ونحن نتساءل معه: هل كان راشد غائبا طوال هذا الوقت عن العالم أم عن الوعي؟ هل كان فى مستشفى الأمراض النفسية ثم خرج؟ هذا ما يبدو من التحولات التى يكتشفها فى عالم الواقع متجلية فى الجرائد وقد تصدرتها أسماء من كانوا يوما مناضلين ثم تنازلوا عن مواقفهم.

ولكن هل حياة الشخصيات على حافة الواقع تعنى أن الرواية لا تأبه به؟ لا، بل إن صور الاغتراب المختلفة التى تحياها الشخصيات تكشف عن موقف رافض لكل صور القهر المتجلية فى هيمنة سلطة رأس المال (مصطفى علوان)، والداخلية (كما فى مواقفها العنيفة من راشد)، والمجتمع (كما فى أهل سيد عبد العال).

تحرص الرواية على تأكيد مفهوم الجبر والقدرية فى هذا العالم. لذا نجد بعض التداخل فى علاقات المصائر، فعلى محمود يقتله القطار القادم من القاهرة فى اليوم التالى لموت أندراوز، ومن ثم يترك أروى وحدها لتكبر وتتزوج بعد ذلك من راشد عبد المجيد وتنجب منه على يد الطبيب الشاب الذى حرصت الرواية على تغييب اسمه والاكتفاء بدوره. كذلك فإن الدرويش المدّاح يغير طريقه لأول مرة فى الصباح الذى شهد عودة أروى إلى عالمها الخاص، ومات إمام الفنجرى المتهم بقتل عبد المجيد – حميها – كما غيرت نعمات الملط مكانها بجوار المستشفى الأميرى لتكون بجانب عمارة أندراوز، ويرحل الشيخ سيد عن عالم الظاهر؛ فالأحداث كلها تتكامل استعدادا لهذا الموقف الجلل؛ وهو عودة أروى وتحول موقع الطبيب الشاب.

نحن – فى هذه الرواية – أمام تصور دائرى للعالم يشير إلى أن نقطة البدء هى نقطة المنتهى؛ ولهذا نرى – فى آخرها – نعمات تتوارى من المشهد أمام عمارة أندراوز، ولكن يحل محلها الرجل ذو الجلباب الأبيض الذى يبدو أنه هو نفسه الطبيب الشاب وقد سما فى المقامات درجة وانتمى بكماله إلى عالم الباطن، فنراه يقرأ التائية التى تلقاها يوما ما عن شيخه سيد عبد العال بعد موته. لكن هناك من يأخذ دوره؛ حيث يقابل طبيبا شابا اسمه عادل الجندى، ويسأله السؤال الذى وُجّه إليه هو نفسه فى بداية الرواية: لا تجىء إلا حينما نطلبك؟!

الحالة التى يدخل فيها راشد إثر ضربه من قبل الأمن وهو يمسك بالرهائن، ثم يخضع للعلاج والكثير من الحقن المخدرة؛ تلك الحالة تشبه حالة المتلقى وهو يتعامل مع أحداث ذلك العمل: *"لا يدرى، ينتابه الشك أحيانا فى كون ما يتوافد على ذهنه الآن قد حدث بهذا النحو، وقد لا يكون حدث بالمرة، وربما يكون قد حدث فى ذهنه فقط"*.(٧) وحالة التردد تلك هى التى تدخلنا إلى قلب العجائبى.

نستطيع أن نُعرِّف العجائبى بمقارنته بالعجيب والغريب، فالعجائبى من وجهة نظر بعض الباحثين جنس يحمل المتلقى على التردد – إذ يواجه أحداثا *"فوق طبيعية"* – *بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا "فوق-طبيعى"*،(٨) لا يدوم العجائبى إلا زمن تردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذى سيدركانه راجعا إلى "الواقع" كما هو موجود فى نظر الرأى العام، أم لا. فى نهاية النص يتخذ القارئ – وربما إحدى الشخصيات أيضا – قرارا فيختار هذا الحل أو ذاك، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبى. فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمى إلى جنس آخر ألا وهو الغريب. أما إذا قرر أنه ينبغى قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، فإننا ندخل عندئذ فى جنس العجيب.(٩)

الطبيعة العجائبية للشخصيات وخروجها عن المألوف وانتماؤها إلى عالم آخر غير العالم الذى نسميه واقعيا؛ كل ذلك لا يستند إلى منطق مفسِّر، بل يعطينا النص تلك الملامح كلها ليبقينا على سراط التردد بين القبول والرفض. وأوضح مثال على ذلك نعمات الملط التى

تتعرض لقهر المُرابى مصطفى علوان الذى يرغم زوجها على تطليقها فتأخذ عهدا على رئيسة الديوان، وتنتقم لها كلابها السبعة بعضّ مصطفى علوان.(١٠)

العجائبية تتجلى فى علاقات الشخصيات وظهورها واختفائها . الطبيب - وهو فى المستشفى - يحمى نعمات من أذى الأطفال فتختبئ تحت سلة ثم تختفى، وينظر إليها من الشباك وهو يتكلم مع أروى فلا تلبث أن تختفى عن ناظريه ليجد مكانها الشيخ سيد الذى يعاتبه على وصف نعمات بالجنون.(١١)

لا أظن أن الرواية تسعى إلى أن يحقق المتلقى فهما يأنس إليه ويريحه. إنها نص مفتوح على احتمالات كثيرة. معظم الشخصيات يتأرجح بين عالمين: عالم مرئى يعرفه المتلقى المنتمى إلى عالم الظاهر، وعالم لا مرئى لا نكاد نتبين ملامحه إلا من خلال آثاره على الشخصيات فى عالمنا . نرى ذلك مع أروى وراشد والطبيب.

ما يحدث للشخصيات من أحداث غريبة لا نجد ما يبرره سوى فى الرؤية الموجهة للعمل فى مجمله. إن المتلقى يسير على سراط دقيق مع الشخصيات ولا يدرى فى أية لحظة هل يسقط معهم فى هوة الجنون أم الحلم؟ أم يتسامى معهم إلى عالم روحانى يعاين كشفا لا بصرا؟

تفسير حالة نعمات يُقدّم من خلال وجهتى نظر، فى موقف يجمع الطبيب الشاب (الذى يعرض الأمر من وجهة نظر علم النفس) والشيخ سيد (الذى يعرض الأمر من وجهة نظر

صوفية باطنية)؛ فأحدهما يعبر عن العلم المكتوب والآخر يعبر عن العلم الموهوب. وهذه المحاولة التفسيرية لا تزيد الأمر وضوحا، بل تبقيه كما شاء النص على شفا الفهم.

تعتمد الرواية على الكثير من التقطيع على نحو قد يشتت المتلقى ويفسد متعة القراءة. فقد أخذت الرواية وقتا طويلا لتمنح القارئ خيوطا متشابكة يتتبعها ويُشغل بها. ولو أن النص أدخل المتلقى فى قلب العجائبى منذ البداية، اعتمادا على أحداث أكثر تشابكا لكان أكثر تشويقا، لذا كنت أتمنى لو بدأ مثلا بالجزء الذى يبدأ بـ: "*للنهر نصيب معلوم من الأطفال*".

على الرغم من أن السرد يبدو معتمدا على تقنية الراوى العليم؛ فإن حدود معرفة السارد لا تتجاوز حدود معرفة شخصية الطبيب إلا فى مواضع قليلة مثل ما تحتويه الأحجبة والتمائم والتعاويذ، وبعض الإشارات إلى العوالم الغيبية. وهذا يبدو سببا كافيا إلى البدء بما هو جوهرى ومستنفر للمتلقى بعيدا عن المركزية المتوهمة لشخصية الطبيب.

يحاول الكاتب – فيما أرى – أن يكتب تفاصيل العالم الذى يعرفه فهو طبيب من بنها. وقد نجح فى أن ينقل إلينا روح المكان عبر التأريخ له سرديا ورسم تفاصيل المكان. كذلك ينقل بعض خبراته الإنسانية والمهنية بوصفه طبيبا، لكنه كذلك حاول الغوص فى نفس الطبيب لكشف علاقة المهنة بطموحات الروح وآلامها، وذلك من خلال رصد شخصية الطبيب الشاب والطبيب العجوز أندراوز.

الانتقال من حدث إلى آخر يحدث بعض الارتباك لدى المتلقى، ولا تتضح الصورة إلا بعد وقت طويل بعد أن تنهكك القراءة. والمثال على هذا مشهد الطبيب الشاب فى العيادة وهو يسجل بيانات أروى التى تطلب منه أن يخمن موطنها، لكنه *"لم يكن فى وضع يسمح بالتخمين"*، *ولا نفهم ذلك الوضع ثم يكرر: "لم يكن فى حالة تسمح بالتخمين لأنه فى اليوم الثالث فقط عندما هَمَّ بإغلاق حقيبته ....".*[١٢] ويستمر ليحكى حكاية زيارته لعبد المجيد ومقابلته لإمام قبل موت عبد المجيد. كذلك تظهر فى الأحداث صبية صغيرة قامت باستدعاء الطبيب، وتتبين فيما بعد أنها أروى نفسها.

مشاهد كثيرة لا يمكن أن نفهمها إلا بعد أن نمضى فى القراءة بعيدا. فبعد أن يفحص الطبيب عبد المجيد ينتبه فى طريق عودته *"إلى كومة من نوى البلح تنطلق من داخل بيت، وسمع صوتا يقول: ألم أقل إنه سيموت؟"*[١٣] إنه إمام الفنجرى بعد أن قتل عبد المجيد بتعاويذه السحرية مستعينا بالجان، ومستخدما ذلك النوى لتشكيل صورة المطلوب قتله، ولا نفهم هذا إلا بعد وقت طويل، لكن ذلك الحدث غير الواضح منذ البداية لا يظل عالقا بأذهاننا لنبرره فيما بعد، لكنه يضيع ضمن تفاصيل كثيرة تضيع ولا يمكن إدراكها إلا بعد قراءة أخرى.

الرواية تنتهى على أية حال ونحن لا ندري: هل حدث أى شىء من ذلك؟ أم أنها كلها أحداث احتمالية، وربما لا تعبر سوى عن محاولة الطبيب الشاب أن يتطهر ويبحث له عن دور يتجاوز دوره اليسير فى تلقى الأجنة على يديه، وهو يشعر بعجز كامل عن السيطرة على كل مفردات تلك اللعبة الكبيرة: الحياة؟

نحن أمام عنوان رواية فيه من الطرافة بقدر ما فيه من اتساع أفق الرؤية. حين تحكى رواية عن امرأة تصادق الموت، وتحيا سنوات عمرها الأولى فى بيت هو الوحيد فى البلدة الذى يطل على المقابر، ثم تنتقل للحياة فى بيت يملؤها بالغربة كأنها فى مقبرة؛ حين تحكى رواية عن امرأة كهذه، نستطيع أن نتقبل أن تقوم هى بالسرد، وأن يشاركها فى ذلك ملك الموت نفسه، ومن الطبيعى أن يكون الموت مفهوما جوهريا فى الرواية ولدى شخوصها وفى وعى الفتاة نفسها . إنها حسنة الفقى بنت من يطلق عليه هذا اللقب لعمله قارئا للقرآن فى البيوت والمقابر، وأمها "المعددة" التى تموت قبل أن تتجاوز البنت السابعة من عمرها . إنها البنت التى اعتادت أن يكون بكاؤها صمتا وسط عويل النساء .

تعطى الساردة (وهى نفسها حُسنة) تفاصيل الحياة اليومية وتفاصيل تتعلق بالشخصية وطبيعتها الحية، ولكن من خلال موقف الغُسل.[١٤] أى أنها تقدم لنا الحياة من خلال الموت، ويبدو تقديمها للتفاصيل هادئاً يخلو من نبرة الأسى، متسقا مع صداقتها للموت، ومع حالة الاستدعاء لا المعاينة الآنية.

فى الفصل الخامس يتم التركيز على مفهوم موت الأب (بمعناه الواسع) من خلال موت الزوج وسقوط أبى حسنة من درَج المقرئ إلى درك الفقى القارئ فى البيوت، وسقوط عبد الناصر بالنكسة والتنحى، وفى أثناء ذلك نكتشف طبيعة العلاقة بين السلطة (الزوج)

والمحكوم (الزوجة) من خلال تأكيد أن الزوج يتسلط ويخفى شخصيته ويحتفظ بأسراره، ويعطى حقوقا شكلية للزوجة (اختيار فيلم فى سينما) وتعامله معها على أنها عبيطة. وفى مشهد الغسل يظهر لنا حرص الكاتبة على تنويع مصادر معرفتها (فقه - تفسير أحلام... إلخ)، كما تشعر بحضور الروح الفرعونى فى سياق الغسل واختيار العطور والإشارة إلى الاستعداد للرحلة (إلى العالم الآخر).

وإذا كان الموت والحياة وجهين لعملة واحدة، فإن القضاء على مفهوم الخصوبة كاف للقضاء على مفهوم الموت نفسه، فالإنسان يبدو قادرا على الاستمرار الدائم والمنازعة فى شأن الخلود، وهذا ما يتجلى فى الاستنساخ وتجديد الخلايا وزيادة العمر. إن الإنسان الحديث يجاهد بقوة لإنزال الموت من عليائه، وهذا ما فهمه ملك الموت فى نهاية الرواية: *"مضت الأيام التى كنت فيها إلها مهيبا، يمكن لى أن أصبح فى وجه كبير الآلهة مهددا:*

"... الآن وقد قتلت لوتان

الآن وقد سحقت رأس التنين

الآن وقد قضيت على الحية الملتوية

الحية الملعونة ذات الرؤوس السبعة

الآن وقد اكتنفتك السماء بهالة من المجد

تذكر أيها الظافر البعل أنى إله الموت

أبقيت عليك لم أدخلك شدقى

لم أبتلعك كجدى

لم أنزلك إلى حفرتي. . ."

هذا زمن مضى. ما أنا الآن إلا موظف يؤدى مهمته.

من كان يظن أن شجرة المعرفة وثمرتها المحرمة التى اختارها الإنسان، وأخرجته مؤقتا من النعيم إلى الموت والفناء ستؤدى به إلى الخلود". [١٥]

الرواية ترصد الموت فى تجلياته المختلفة: فى المعمار والثقافة وغياب الناس، والحياة الراكدة لحسنة. وتخلق الرواية ميثولوجيا جديدة للموت. فالموت ليس كيانا واحدا بل يتناسل، ويأتى موتٌ أكثر شبابا يتعامل مع الأجيال المتوالية وهكذا.

تحاول الرواية أن تكشف عن الطبقات الأركيولوجية للثقافة الفاعلة فى المجتمع؛ لذا نرى حضوراً قوياً للسحر والتمائم وتفسير الأحلام والخرافات المتعلقة بالجن والعفاريت، والفكر الدينى الشعبوى والمخيال الجمعى الميال إلى تسييد الرجل وتهميش المرأة وتشييئها.

تدور أحداث الرواية فى فترة الملكية فى النصف الأول من القرن العشرين وتستمر مع الثورة وصعود التيار الدينى فى السبعينيات، وتفسخ المجتمع وانهيار كل الأحلام فى ما تلا تلك الفترة من سنوات. وترسم الرواية فى مجملها صورة متشائمة لمصير المجتمع، من خلال

تقديم مصائر أجيال مختلفة تنتهى فى الأغلب إلى طريق مسدود. حبيبة تستنسخ ابنة لها. بنات صفية يبقين عوانس لخوفهن وخوف أمهن من التواطؤ المشابه للتواطؤ فى عمل ليوسف إدريس هو "بيت من لحم". منير الذى كان يمثل نوعا من الأمل مات فى حرب العراق أثناء تغطيته الإعلامية لأحداثها. عاطف يعقد صفقة اجتماعية ينال بها عروسا ووظيفة. عوض فقد روحه، وهو على استعداد لبيع كل شىء عدا دليل ذكورته. يحيى لم يتزوج ولا يزال ينتظر صفية التى لن تقبل الزواج به أبدا. راوية تريد أن تنقذ روحها من التكرار فإذا بها بعنادها تصبح فرداً فى قطيع بلا انتماء روحى أصيل. يحيى شخصية متهمة طوال الوقت، فهو يسير على سراط يتوسط الحلال والحرام، يتوسط ما يستحقه وما يُحرم منه. فهو مثال لكن الشيخ يعلن أنه يسقط فى هوة الحرام إذ يصنع المساخيط، وهو يريد صفية لأنه يحبها، ولكن أباها يحرمه منها ويزوجها لمن لا يستحقها، ويدفع الأب بها نفسيا إلى الخطيئة.

أسرة الكاتب كلها مزهوة بنفسها، فى حين أنها تعلم حقيقة تهافت قدرها. هذا ما يحسه فؤاد بيه الكاتب بوضوح. لكنه يظل كالطاوس الذى يخايل عين حسنة على الجدار، وكذلك يتجلى فى تصورها لفؤاد منذ دخلت السرايا. وفى هذه الصورة تبرع الرواية فى خلط أحلام اليقظة بالواقع، وتخلط الكائنات بالبشر؛ تخلط صورة الطاوس المعلقة بشخص زوجها على نحو فنى رائع: *" فى أيامى هذه تختلط الذكريات بالأحلام بالمخاوف ويحتاج فض الاشتباك بينهم إلى مهارة وحذق لم يعودا لى.*

منذ ليلتى الأولى تخايلنى تموجات ألوانه . . تغير كل شيء ، لكنه بقى مزهوا، لامعا يملأ السجادة المعلقة فى منتصف الجدار القبلى فى الصالة الكبيرة، أتحسس ملمسها الحريرى، أتعجب للون أرضيتها الأبيض الثلجى الذى يتوارى ليترك للطاووس كل المكان. تجذبنى ألوانه أغرق فى أزرقها وأحمرها وأصفرها، تختلط الألوان فلا أفصلها عن بعض، يبرق الأخضر والبرتقالى والبنفسجى، تومض آلاف العيون المنتشرة على ذيله، قدرا مسلطا، لا يغفو أبدا ويطلع على كل شيء، كلما نظرت إليه من زاوية جديدة تغيرت ألوانه .

يتشاءم البعض من وجوده بالبيت؟ من صوته الذى يشبه اسطوانة قديمة مشروخة، فهل حقا كان السبب فى دخول إبليس الجنة وخروج آدم منها ؟ أم أنه كما قال "منير" مقدس ورمز لكبير الملائكة وإله الشمس "تموز" ، لا أتذكر . .غير أنى تفاءلت به، حين عرفت للمرة الأولى معنى أن أنام قريبة من شخص إلى هذه الدرجة، أضع يدى على العرق النابض فى رقبته، أجده هادئا مطمئنا، وأنا لا أصدق نفسى، متى تستيقظ الشمس؟ لكنه حين استيقظ مبكرا كما هى عادته دائما قبلنى فى شفتى وقال: ابقى نائمة، لم تنامى جيدا بالليل وغطانى" .(١٦)

حسنة رفيقة للموت منذ البداية، فأبوها "فقي" يقرأ القرآن لأجل الموتى، وبيتها هو البيت الوحيد البعيد عن العمران والمطل على المقابر. إنها بنت مسكونة بميثولوجيا الموت: "*لم يكن لدينا وقت لهذا الحكى، عن الكلاب التى تظهر للبنات اللاتى يذهبن لشراء الجاز لأمهاتهن، وعندما يعدن يجدنه فى انتظارهن لامعا كالأبنوس على الحدود، ولا يعرفن هل يعدن؟ أم يبقين وينتظرن أن يمر أحدهم وينقذهن.*

تمر الدقائق والرعب يملؤهن، فيجف ريقهن ويتعلمن معانى جديدة عن الحياة. وفى اللحظة الحاسمة يخاطرن، ويقبضن على زجاجة الجاز، ويعبرن مغمضات العين.

وربما لم أحك له لأن هذا لم يكن يحدث لكل البنات، فقط بنت واحدة يمكن أن تعيش تلك اللحظات، حيث بيتها هو البيت الوحيد البعيد عن العمران والمطل على المقابر. هذه البنت لا يمكن إلا أن تكون أنا "حُسنة الفقي."(١٧)

حسنة بطبيعتها شخصية قادرة على التواؤم، ومن ثم تحيا حياة طويلة، ولكن هل هى حياة حقيقية؟ لو أنها أدركت قسوة الموت لتعلقت بالحياة، لكنها تواءمت مع الموت نفسه منذ البداية ولم ترفضه فقط، لذا عاشت طويلا حياة تكاد تخلو من الحيوية والمعنى. لكنها فى حقيقة الأمر يبدو أنها تمتلك من الروح ما كان يكفل لها أن تمنح الحياة لنفسها وللآخرين. ألم تمنح قلب فؤاد حياة بعد أن أوشك على الموت الروحي؟(١٨)

وتبدو حسنة حاملة لحكمة أجدادها القدماء تجاه الموت: "*الإنسان فى هذه الحياة له مهمة معينة، وبعد أن يؤديها، على المحيطين به أن يتركوه يذهب إلى هناك، إلى الضفة الأخرى، ويرعى شئونه بعيدا عما يجب واللازم والمفروض.*"(١٩) لكن هذه النظرة القديمة تتغير بعد أن تدخل إلى عالم آخر لم يكن يناسبها؛ إذ تنتمى إلى عائلة الكاتب، وتنجب، فتضن على الموت بأبنائها. ويتجلى تغيُّر حسنة فى اهتمامها بالشكليات، فيكفيها أن يكون نعى أبيها مشرّفا، فهذا هو

الوقت المناسب لموته، كذلك ترى أن موت زوجها سيضعها فى وسط الدائرة، لكن الحقيقة أن روحها تضل الطريق.

ومن المشاهد اللافتة مشهد حسنة وهى عجوز تخلط بين فاطمة الخادمة وابنتها إذ تتوسط لجعل حسنة تساعد ابنها فى تأسيس منزله بلندن، مشهد رائع يكشف ببراعة عن حالة الضعف التى تتردى إليها العجوز.[٢٠] خصوصا أنها فيما يبدو أصبحت تعانى من مشاكل عقلية مبكرة بعد وفاة ابنها الأول منير.

وقد حرصت الرواية على رسم الشخصيات النسائية بوجه خاص رسما دقيقا، يجعل من كل واحدة منها شخصية متفردة قادرة على أن تحفر لنفسها مكانا فى ذاكرة القارئ، ومن هؤلاء صفية التى تجمع فى شخصيتها بين المتناقضات، وتبدو جُماعاً لميثولوجيا الخصوبة والموت. إنها شخصية تجمع ملامح إيزيس وعشتار وجنيات البحر فى الخرافة الشعبية. إنها المرأة التى جمعت بين الخصوبة والموت، بين العشق والعهر، بين السكينة والقدرة الفائقة على الانتقام والقتل. صفية التى بدت رمزاً للخصوبة والأنوثة الكاملة تستقبل الموت غير هيابة، وتدفن مثلما تمنت، فى الوسع والبراح بعيداً عن ازدحام المقابر، وتحديدا فى حديقة مسجد "يحيى" على النيل مباشرة، ومال أهل البلدة إلى وسمها بالولاية والصلاح، "

وعلى عكس ما تتوقعون وما توقع أهل البلدة لم يظهر عفريت لصفية أو حتى شبح يجذب الرجال إلى قاع

النهر الذى تحب، فصفية لم تكن بحاجة إلى الطواف ليلا فبعد تسعة أشهر من وفاتها، استقبلت البلدة عددا كبيرا من الصفيات واللاتى ولدتهن أمهاتهن بعد أن استحممن بماء غسلها ". [٢١]

ومن الصور البديعة المرتبطة بصفية صورة دم الحياة ودم الموت، لذا نرى الدم ينزل منها عندما افتُضت بكارتها وعندما ضربها أبوها وأرغمها على الزواج ممن لا تحب، وحين نامت مع يحيى فى فيلا المعادى ثم نهضت و"*سقطت ثلاث قطرات دم من أنفها، امتزجت القطرات الثلاث مع مياه الصنبور وتسربت إلى المجارى. عادت إلى الحجرة، ما زال يحيى نائما محتضنا بذراعه مكانها الذى سيظل فارغا* ". [٢٢] وهنا نجد ارتباطا شرطيا بين الفعل الجسدي ونزول الدم.

ويلاحظ فى الرواية الخلط المتعمد للكيانات أو الشخصيات؛ فنجد على سبيل المثال خلطا مقصودا بين القطار وشخصية الزوج التى تبدو صارمة دقيقة: "*القطار قاس، قلبه من الصلب لا يرق لا يلين ولا يشعر بالندم، فقط يسير إلى الأمام، لا أستطيع التحكم فيه، لا يعرفنى ولا يمكننى أن أهمس له: من أجل خاطرى، فيغير مواعيده ونجلس قليلا فى المساحات الخضراء بعيدا عن المكتب وثلاجة الخضر ودفاتر الحسابات*". [٢٣]

تنجح الرواية فى أن تعطى إشارات استشرافية تثير خيال القارئ وتستنفر حدسه، وهذا واضح مع شخصية "حياة الكاتب"، فهى لا تظهر قبل الفصل السابع إلا مرتين عابرتين، مرة فى صورة عائلية تجمعها مع فؤاد الكاتب على نحو يوحى بتوقع ارتباط مصيريهما، ثم تظهر فى حوار فؤاد مع زوجته حسنة إذ يشير إلى أن حياة فضلت الشلل على الارتباط به.

ولا نعرف المزيد عن هذه الجملة التى تجعل لعاب القارئ يسيل لزيادة المعرفة بتلك العلاقة، وهو ما يبدأ فى التكشف بعد انقضاء ما يزيد على نصف الرواية، لكن هذا لا يحدث خللا فى الرواية بل يحدث نوعا من إعادة تصعيد الأحداث ومنحها مزيدا من الطزاجة والإدهاش.

يلاحظ حرص الرواية على التمييز بين الساردَين، من خلال كتابة الفصول ذات الأرقام الفردية (صوت حسنة) بخط مميز يخالف خط الفصول ذات الأرقام الزوجية التى جاءت بخط النسخ (صوت الموت)، فنجد الساردة تخاطبك أيها القارئ (الإنسان الذى لا يختلف عني)، ثم إلى أنت: "يا حسنة" (أى إلى الذات)، لتأكيد فكرة الانقسام الداخلى، ثم أنا (حسنة)، وهو خطاب صريح واعٍ بالوجود الواقعى، ثم تكون العودة إلى تدوير الضمائر مرة أخرى.[٢٤]

الرواية دعوة صريحة للحياة بغير خوف من الموت. دعوة إلى فهم الموت بوصفه حكاءً يجلس أمامنا يحكى حكاياته وهو ينتظر موته. دعوة إلى تبنى مقولة أن "*حل لغز الحياة فى عيشها ونسيان الموت*".[٢٥] هذه الرؤية تسمح بظهور سارد يتماهى بملك الموت.

ولا يبدو السارد المتماهى بملك الموت راويا عليما، لكن معرفته تساوى معرفة كثيرين لكنها لا تستطيع الدخول إلى أعماقهم، وهذا ما يجعل الرواية تختار لها ما أسميه تقنية التغريب السردي الذي يسميه بعض النقاد تعرية أسلوب السرد baring the device [٢٦]

لتقديم احتمالات مختلفة لتفسير الموقف الواحد . وهذا يتسق مع الرؤية الكلية التى تقدمها الرواية حيث تقدم لنا ملك الموت بوصفه كيانا يشبه البشر فى محدودية قدرتهم، وبوصفه صاحب دور لا أكثر، وهو ما يسقط عنه الهالة التى يسبغها عليه الناس.

تراهن الرواية منذ البداية على وعى قارئها بأنه أمام عمل أدبى تخييلى لا يمثل حرفية الواقع، ومن ثم تسعى إلى الذهاب بالقارئ خطوة أكثر بعداً، من خلال إسقاط حافز الإيهام بواقعية الأحداث، فتستخدم الرواية تقنية "تعرية أسلوب السرد".

ليس استخدام التقنية هنا مجانيا بل يبدو محاولة لإيقاظ وعى المتلقى وإشراكه فى صنع العمل وإكمال الرؤية من زاويته هو، فالرواية لا تصادر على القارئ فى فهمه للموت وهو أحد وجهى جوهر الرواية، بل إن تجسيدها للموت يسمح للمتلقى بالمشاركة فى بناء المفهوم والرؤية.

تعتمد الرواية فى بعض المواضع على تقنية "تعرية أسلوب السرد" أو "التغريب السردي"، وذلك حين يقدم السارد تفسيرات مختلفة لموقف واحد؛ مثل الاحتمالات التى يطرحها السارد لأسباب تصديق يحيى قول صفية إن بناتها ينتسبن إليه، ومثل مخاطبة الساردة للقراء وطلبها منهم أن يكتبوا ثلاثا من عقدهم النفسية، وكذلك مخاطبة السارد للقراء وقوله عن

صفية: *"لكن شيئا لم يثنها عن قرارها . ربما هى "صفية" الأخرى. هل نسيتموها؟ صفية التى لا تحبونها؟"* (٢٧)

تبقى ملاحظة تتعلق باللغة والحوار؛ فلغة الرواية تعتمد على الإيحاء أكثر من التصريح. إنها فى الحقيقة تتيح للمتلقى مساحات من التأمل وملء الفجوات وطرح الأسئلة والإجابات. ومن الأمثلة الجلية على ذلك ما نراه مع راوية التى تتألم لأن زوجها "عوض" يقهر جسدها ويتعامل معه بمنطق الوجبات الخفيفة، ونرى الرواية ترسم صورتها وهى تتمنى أن تكون زوجا لصياد، وتضاف تفاصيل نستطيع ببعض التأمل أن نفهم الجذور النفسية الكامنة وراءها، كاشفة عن الرغبة فى التواصل الحقيقى، والنفور من التواصل العابر غير الحميم:

"تمنت "راوية" أن تكون زوجة صياد تفرش معه الشبكة أو تجدف بالجداف بينما يرمى الشبكة ويفردها . يكمل الصياد دورته فى خط بيضاوى وفى أصابعه يلمع وميض سيجارة وصوت رميته للشبكة يشق سكون النهر ويحفز إيقاع موجاته، يدق بقدميه على باطن القارب، فتنتقل دقاته وأحاسيسه إلى الماء ومنها إلى السمك فيتجمع فى شبكته استجابة لغواية النقرات المنبعثة من طبلته وقدميه. يمر به قارب مسرع يجمع صيادوه السمك على أنغام أغانى سريعة ولا يمكن أن نجزم إذا كان هذا هو السبب فيما تردده حُسنة، وهى تنزع الشوك من لحم السمك البلطى، وتضعه فى فمها بدون مزاج:

- طعم السمك تغير." (٢٨)

الهوامش

(١) راجع مفهوم الإبدال في: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١م، مادة: بدل، ص ١٩٠.

(٢) محمد إبراهيم طه: العابرون، دار الهلال، القاهرة، ط١، نوفمبر ٢٠٠٥م، ص ٤٢.

(٣) المرجع السابق، ص ص ٣٣- ٣٤.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٠.

(٦) انظر: المرجع السابق، ص ص ٣٧- ٣٨.

(٧) المرجع السابق، ص ٥٨.

(٨) انظر: تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٤٤.

(٩) المرجع السابق ، ص ص ٥٧ – ٥٨.

(١٠) انظر: محمد إبراهيم طه: العابرون، ص ص ١٥٦ – ١٥٧.

(١١) انظر: المرجع السابق: العابرون، ص ٦٩.

(١٢)المرجع السابق، ص ٢٨.

(١٣)المرجع السابق: العابرون، ص ٢٩.

(١٤) صفاء النجار: استقالة ملك الموت، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٦٤ وما بعدها.

(١٥) المرجع السابق، ص ص ١٦٨- ١٦٩.

(١٦) المرجع السابق، ص ص ١٤٤- ١٤٥.

(١٧) المرجع السابق، ص ٢١.

(١٨) انظر: المرجع السابق، ص ص ٥٥- ٥٦.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٦٠.

(٢٠) انظر: المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٢١) المرجع السابق، ص ص ١١٨- ١١٩.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٩٣.

(٢٣) المرجع السابق، فى ص ٤٠.

(٢٤) انظر: الفصل الثالث من الرواية.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٧٠.

(٢٦) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

(٢٧) انظر: المرجع السابق، ص ص ١١٦- ١١٧، وكذلك ص ص ٨٠، ١١٥.

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٤٣.



الفصل الرابع: جدل النص والواقع



تبدو رواية "كيد النساء" لخيرى عبد الجواد - ربما بسبب عنوانها ومفتتحها - محفزة لتأمل ثنائية كيد النساء وكى الرجال، فـ:

"كيد النسا يِشْبِه الكي

من مكرهم رحت هارب

يتحزموا بالحنش حي

ويتعصبوا بالعقارب"

وهى مقطوعة من فن الواو تُنسب إلى ابن عروس، وافتتح بها خيرى روايته التى تُظهر حقاً جانبا من جوانب كيد النساء واكتواء الرجال به. وصحيح أن كثيراً من الدواعى يحفز القارئ على أن يركز على قيمة كيد النساء فى رواية خيرى عبد الجواد، ومن بين تلك الدواعى العنوان نفسه، وكذلك التداخل النصى العمدى الواضح مع بعض حكايات ألف ليلة وليلة، التى تركز على كيد العجائز، لكن هناك من الوعى ما يدفع إلى الإضراب صفحا عن تلك الثيمة، ووجوب الانتباه إلى ما يصنعه الكتّاب من فخاخ تليق بالقراء الأبرياء، وغالبا ما يُنصب الفخ فى العنوان على وجه الخصوص. العنوان الذى غالبا ما يضعه الكاتب بعد الانتهاء من عمله، غالبا ما ينطلق من تصور ذهنى وقراءة فردية لمجمل العمل وفهم خاص له، وهذا كله لا يُلزمنا- نحن القراء غير الأبرياء - بأى التزام. نحن أحرار تماما فى الدخول إلى النص.

بل إن مفتتح الرواية المقتبس من ابن عروس — الذى كان فى بعض ما يروى عنه قاطع طريق وتاب، وهو فى هذا يقترب من طبيعة إحدى الشخصيات المحورية فى الرواية (نور) — هذا المفتتح يؤكد محورية كيد النساء فى الرواية والعالم، لكن هذا الذى يسمى كيداً ويُنظر إليه – مجتمعيا – نظرة تأثيم، يمكن النظر إليه فى الرواية بوصفه قيمة تعلى من شأن الأنثى، وتؤكد مركزيتها فى العالم الذى ترسمه الرواية، فالكيد هنا ليس سوى ملمح من ملامح فعالية المرأة وقدرتها على التأثير فى العالم من حولها، فى مقابل رجال يستسلمون للإغواء والكيد والإقصاء وكل ما تمارسه المرأة من فعل. إن كيد النساء إذن هو التعبير الشعبى عن اقتدار المرأة وعظمتها الحقيقية فى مقابل الفخر الكاذب الذى يسم الرجال. وإذا كانت صفة الكيد النسائى قد وردت عرَضا فى القرآن على لسان شخص واحد فى سورة يوسف ومن ثم فإنها تعبر عن وجهة نظر فردية تجاه مجموعة بعينها من النساء، فقد تبنتها الجماعة الذكورية المهيمنة ووسمت بها النساء بدون أن تنتبه إلى ما بباطن تلك الصفة من معنى رجاحة العقل والحكمة الخفية التى قد لا تتوافر إلا للعجائز.

ينتمى خيرى عبد الجواد إلى الحكائين العظام من أمثال نجيب محفوظ وخيرى شلبى وإبراهيم أصلان، ويماثله فى هذا قليل من الروائيين الجدد من أمثال حمدى أبو جليل وصفاء

النجار. وينجح خيرى فى أن يقيم توازنا بين الولع بالحكى والرغبة الجامحة فى التجريب وابتكار الشكل.

الحكاية داخل الرواية شديدة التشويق والإثارة والبساطة أيضا، لكنها تقدَّم من خلال تقنية "التغريب السردي" أو "تعرية أسلوب السرد"، وهى تقنية تحتاج إلى براعة فائقة – لا تُعوز خيرى – حتى لا تفلت خيوط العمل من بين يدى الكاتب. تعتمد تقنية التغريب السردى هنا على الاستحضار العمدى لكل أطراف نظرية التواصل، فالكاتب هنا يظهر داخل الرواية نفسها باسمه المدوّن على غلافها، وهو هنا شخصية تتعدد أدوارها لكن الأهم من بينها الشهادة على أحداث الرواية والتماهى الكامل مع الراوى. ويبدو من خلال تقنية التغريب السردى الحضور الطاغى للشفرات الجامعة بين الكاتب والقارئ حيث يكشف الكاتب عما يقوم به من عمليات إبداع تتشكل أمام عينى القارئ؛ بل يتم تخصيص فصول كاملة للكشف عن كيفيات تشكل خيوط السرد بين يدى الراوى الذى نعرفه نحن القراء من خلال اسمه ككاتب، ومن خلال وجوده الحى بين شخوص الرواية.

لكن الراوى لا يعتمد على تلك الأساليب المعتادة فى التغريب السردى فحسب، بل يلجأ إلى وسيلة بلاغية أكثر رهافة؛ حيث يتبنى أساليب لغوية وبلاغية تنتمى بطبيعتها إلى الحكايات الشعبية وإلى حكايات ألف ليلة وليلة، ليؤكد للقارئ أننا أمام نص تخييلى على

الرغم من كل العناصر الواقعية الواردة فيه. ومن تلك الوسائل طريقته التقليدية فى اختتام الرواية:

أما نصر وصفاء فعاشا عمرا مديدا أنجبا خلاله أربعة أولاد وثلاث بنات، وكانت له مثال الزوجة الصالحة حتى أتاهما هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان الحى الذى لا يموت، صاحب الملك والملكوت"[1]

كذلك يتم استخدام التعبيرات السائدة فى ألف ليلة وليلة، والاعتماد على طريقتها الأثيرة فى تداخل الحكايات، واستثارة الرواية فضول المتلقين لأن يقصوا حكاياتهم. إن الكاتب يعى أن ما لديه من إرث حكائى شعبى عربى –خصوصا فى ألف ليلة وليلة والسير الشعبية وسير المتصوفة– لا تنقضى عجائبه، ومن ثم يمتح من ذلك الإرث ما شاء ما دام يراه قابلا للاندماج فى نسيج السرد.

ويرصد النص الوعى الشعبى وما يحفل به من اهتمام بالغيبيات والعجائبى من الأحداث، ومن ثم يقدّم ذلك الوعى بدون أن يحكم عليه بالقيمة، بل يتعاطف مع الشخصيات ومواقفها تاركا الحكم للقارئ. ويظهر حرص الكاتب على انتماء الرواية إلى النص العجائبى حين يجعل من الراوي/ المؤلف شاهداً على بعض الأحداث العجائبية؛ كرؤيته جسد نور المسجى فى

القبر منذ عشرين عاما وكأنه مات لتوه، بل يعتمد الراوى على تقنية التغريب السردى فيفرد فصلا من فصول الرواية لتأكيد أن ما هو خارق إنما هو ظاهرة لا تقبل التكذيب.

تتعدد الطبقات النصية داخل الرواية، وهو ما يحدث تنوعا فى الأصوات والإيقاع، ويقوم الكاتب بهذا مجترئا على التقاليد الأدبية حتى إننا لنجد نصا شعبيا شعريا مطولا يحكى حكاية السيد أحمد البدوى مع خضرة الشريفة التى أسرها الكفار واستعادها معتمدا على دراويشه ومريديه (وربما يبرر وجود ذلك النص أنه جاء بمنام بديعة التى تحلم بأن تتماهى مع نموذج أنثوى مبتغى يحظى برعاية البدوى الذى قد يعادل موضوعيا حبيبها نور، وإن كان النص مبالغا فى طوله قياسا إلى حجم الرواية)، كما نجد استحضارا مباشرا لكرامات الحلاج حين نسبها إلى شخصية "نور" الذى رسم مركبا وهو فى سجنه وجعل من بالسجن يركبون فيه، كما نجد حضورا قويا لكتب الأحلام وخصوصا حين أفرد الراوى فصلا لمنامات "نور". وعلى الرغم من أن الراوى يوهمنا بأنه واحد، فإن الأصوات تتعدد؛ حيث نجد الراوى أحيانا شاهدا أو نجده ناقلا لحكايات عن غيره، كما نجده أحيانا راويا عليما. كذلك قد يستعير الراوى صوت الشخصية، فنجده يحكى بطريقة الأطفال ولغتهم حين يحكى من الذاكرة ما عاشه وهو طفل، وهذا النوع من الرواة أسميه "الراوى الممسوس بالشخصية"، وهو اصطلاح أظنه يحتاج إلى فضل تأمل وتدقيق.

ومن الطبقات النصية كذلك بعض الأجزاء الواردة فى رواية سابقة للكاتب نفسه، وكذلك نصوص السحر والتمائم، بل إن بعض أجزاء الرواية يستلهم على نحو مباشر بعض ثيمات ألف ليلة وليلة حين رأينا شابا يُسخَط قردا ويدخل على امرأة فتصك وجهها وتلوم من رافقه لغفلته، وكذلك إنجاب امرأة قرداً لأن عشيقها ضاجعها وهو على هيئة القرد .

تحكى الرواية عن تداخل مصائر عدة شخصيات تنتمى إلى جيلين، يدخل آخرها القرن الجديد بلا هوية، ولا تنفصل تلك المصائر عن مصير المكان الذى تدور فيه الأحداث، وهو حى بولاق الدكرور الذى كان منطقة ريفية تتاخم العاصمة وتحول إلى منطقة عشوائية ليس ثم شىء أصيل مؤسس على قيمة حقيقية يهبها هويتها . قسّم الروائى روايته إلى أربعة أقسام، وهو ما قد يؤوله البعض بالأقطاب الأربعة أوالجهات الأربعة أو العناصر الأربعة، وكلها احتمالات تحتاج إلى قرائن أخرى لتوكيدها ، لكن المهم هنا أن نحاول أن نكتشف أهم الملامح المميزة لكل قسم، وهو ما يعطى مشروعية للتقسيم.

المتابع لإبداع خيرى منذ بداياته مع مجموعته القصصية غير العادية "حكايات الديب رماح" يعرف أن علاقته بالتراث تقوم على أسس يحكمها الوعى والتقدير والانتماء، فهو مفتون بالتراث لكن تلك الفتنة لا تصل به إلى حد الاستلاب، فهو - من قبل ومن بعد - باحث أيضا وذو بصيرة تقيه الزلل. والمتابع لأعماله أيضا يعلم - وكما يصرح هو نفسه فى روايته - يكتب عما يعرف: عن قريته كوم الضبع حيث أصوله وعن بولاق الدكرور حيث تربى

وترعرع، وعن الشخوص التى عرفها عن قرب: الذات والأهل والجيران، وكما يقول فى الرواية: *"أكتب عن نفسى فى كل ما كتبت، ليس حبا فيها إنما نفسى هى الوحيدة التى أعرفها وعشت معها وخبرتها فى كل أحوالها"*. [٢]

تتداخل مصائر أسرة حفنى وإخوته مع آخرين، ومن خلال ذلك نرى صورة تفسخ مجتمع من خلال مجموعة هامشية تنتمى إليه. بديعة أخت حفنى - وهى أكثر الشخصيات حضورا فى الرواية وبها تفتتح الرواية - بديعة تحب البلطجى الوسيم "نور"، وتحتال باستخدام السحر للزواج منه، وتنجح فى إخراجه من السجن والزواج منه، ولا يلبث نور أن يتوب ويعمل ويسير سيرة حسنة إلى أن يموت تاركا كراسة كتب فيها منامات تنبأ فيه بموته، وبعد سنوات تذكر بديعة أنها رأت منامات يطالب فيها نور بأن ينقل من مدفنه ويقام له ضريح، وتنجح بديعة مرة أخرى فى تحقيق أحلامها. وتتكرر تجربة بديعة مع ابنتها فتحية التى تخرجت من مدرسة التمريض، وأحبت رمضان الموظف بوزارة الزراعة، فتزوجته معتمدة على معرفتها بالسحر.

أما الأخ الأكبر حفنى الذى يعمل نقاشا فإنه يتعشق فاتنة تدعى صفاء. ولم يكن كفؤا لها، لكنه يتزوجها، ولا تلبث صفية أن تخونه مع محمد عبدون سواق النقل مفتول العضلات وزوج صَدِّيقة أخت حفنى وبديعة، وتكتشف صَدِّيقة دليلا على تلك العلاقة الآثمة وهو

شريط سجله محمد عبدون للحظة عشق جمعته مع صفاء بدون علمها، وكانت فضيحة مدوية. صفية لم تخذل صدّيقة فى الزوج فقط، بل فى الابن كذلك؛ فقد جمعتها علاقة آثمة بمنصر ابن صَدّيقة وتاجر البانجو، ثم تزوجته. ويبقى من أفراد أسرة حفنى أخته محاسن التى عاشت عانسا.

تنتهى الرواية بتأكيد أن البشر آفتهم النسيان، حيث نقل رفات بديعة إلى جانب زوجها وصارت وليّة وشهيدة عشق زوجها الولى الصالح، "*وابنتها فتحية التى قاربت الستين ذهبت إلى الحج وعادت لتقيم طوال الوقت بجانب أبيها وأمها مرتدية جلابية بيضاء والمسبحة لا تغادر أصابعها، وقد انحفرت فوق جبينها علامة داكنة من أثر السجود؛ أما رمضان زوجها ففوض أمره إلى الله معتبرا زوجته ماتت، فعكف على تربية عياله بهمة لا تعرف الكلل؛ محاسن أصابها الخرف بعد أن تخطت الثمانين فأخذت تهذى فى آخر أيامها، وتنادى على كل الميتين حتى لحقت بهم. ولم تمر سنة حتى لحقت صدّيقة بأختها من أثر إصابتها بداء السل؛ أما نصر وصفاء فعاشا عمرا مديدا أنجبا خلاله أربعة أولاد وثلاث بنات، وكانت له مثال الزوجة الصالحة حتى أتاهما هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان الحى الذى لا يموت، صاحب الملك والملكوت*".[٣]

حرص الكاتب على حكاية تلك الحكاية معتمدا على تقسيم الرواية إلى أربعة أقسام، مع الحرص على تحقيق بعض التوازنات المهمة فى السرد على نحو يحفظ تناسق العمل وجماله؛ فقد احتوى كل قسم على جانب من الحكاية وبعض الشخصيات؛ فالقسم الأول يركز على

بديعة ونور، والثانى يركز على فتحية وصديقة، والثالث على محمد عبدون، والأخير على حفنى وعلاقة صفاء بنصر، وإقامة مقام نور.

كذلك احتوى كل قسم على جزء نصى غير سردي؛ ففى القسم الأول نجد كراسة تحتوى على منامين لنور كتبهما بخطه، وفى الثانى نجد نص حجاب لتسخير وجلب محبة رمضان لفتحية، وفى الثالث نجد نصا من "التوهمات" للمؤلف، وفى الرابع نص قصة السيد البدوى مع خضرة الشريفة الأسيرة.

يتحقق توازن آخر من خلال حضور المؤلف نفسه باسمه وشخصه داخل كل قسم من أقسام الرواية بلا استثناء؛ فقد ظهر بوضوح فى الفصل ٢ بالقسم الأول، وفى "حرب السحرة" بالقسم الثانى، وفى الفصلين ٥، ٦ بالقسم الثالث، ثم بدءا من الفصل ٦ من القسم الرابع حتى نهاية الرواية. وقد وصل حضور المؤلف راويا داخل الرواية إلى حد رصد مصادره المعرفية خصوصا ما يرتبط بالواقعية السحرية من نصوص شعبية وصوفية، بل قدم رؤيته لشخوص الرواية وأسباب رصد علاقاتها، حين يقول:

أدركت أن حقبة كاملة كانت قد ولت والى الأبد، وأن هذا الجيل كله يوشك أن يستسلم لموته مع من مات: نور الذى يريد أن يصبح وليا من دون جدوى، أم حفنى التى أضحت أسطورة موتها المتكرر تروى جيلا بعد جيل، حفنى الذى ناضل نضالا معجزا مع مرضه، محمد عبدون الذى ترك بصماته على جسد صفاء ومضى، وحتى أمى التى كانت فى وقت من الأوقات جزءا من هذه الأحداث. أما من

بقى منهم، فقد دخل القرن الجديد بلا هوية. محاسن توحدت بعنوستها وبدأ ماء الحياة يجف فى بدنها فتذوى بلا أمل فى النجاة من مصيرها المحتوم؛ صفاء ... تزوجت نصر ابن صديقة، وصديقة التى أحست أن زواج ابنها الكبير ... مصيبة وحطت على رأسها، أما بديعة، فقد دخلت فى شرنقتها الخاصة وتوحدت مع نفسها ". (٤)

رواية "بهجة العمى" للقاص ياسر إبراهيم - صاحب المجموعتين القصصيتين "لحم الحي" (١٩٩٣م)، و"الطرف الأزرق من الطيف" (١٩٩٦م)- نص شديد الجرأة على التقاليد الأدبية والمواضعات الثقافية، يسعى إلى أن يلقى حجرا فى بحيرة الحياة التى تبدو -فى رؤية النص - آسنة راكدة.

قد لا يكون من المفيد كثيرا أن تقدم تلخيصا مكثفا لأحداث الرواية وتشابكات شخوصها؛ لأن الرواية لا تشغل أساسا بمعظم العناصر التقليدية للسرد، بل تحاول أن تختط لنفسها خطا فريدا يتواءم مع الرؤية المطروحة، وإن كان النص يلح على "ثيمة" العمى من خلال الشخصية المحورية التى تحمل تلك العاهة.

طريقة بناء الرواية تكشف عن رغبة واضحة فى خلق ما قد نسميه "التغريب السردي"، فى مقابل "التغريب المسرحي" عند بريخت. الرواية هنا تنبنى أمام عينى القارئ بوضوح تام. قد يتماس هذا مع طريقة ميلان كونديرا حين نرى بعض شخصياته تتخلق من استعارة أو مشهد بزغ أمام عينى الراوى. ولكننا فى بهجة العمى نرى التخلق أكثر وضوحا . كل الأشياء تتخلق على نحو عرضى. حتى المادة الخام التى يدعى الراوى أنه وجدها فى صفحة الحوادث بجريدة، جاءت على نحو عرضى. لقد كان بالإمكان ألا يقرأ تلك الجريدة أصلا. الراوى ليس واحدا فى الرواية، بل إن المشهد الأول يقدم لنا راويا مزدوجا، يجمع بين راويين أحدهما أعمى والآخر مبصر، سقطا فى حفرة حقيقية وماتا،

ولكن يمكن القول – من ناحية أخرى- إنهما سيقا إلى "هوة السرد"، وسحبا العالم الحكائى إليهما. سقطا هناك فى يد الراوى حيث تتخلق الأحداث كيفما اتفق.

تطرح الرواية سؤال: هل البصر هو العمى ذاته؟ بمعنى: هل هيمنة حاسة البصر على طريقة تعرفنا الأشياء تجعل الحواس الأخرى هامشية أو أقل فاعلية؟ وهل تراجع حاسة البصر – أو تلاشيها – يفتح بوابات الحواس الأخرى، فيتحقق الوجود الإنسانى على نحو أفضل؟ هذا يعنى أن يكون العمى بهجة حقيقية؛ إذ يحقق تواصلا أعلى مع العالم. العمى نعمة من زاوية أخرى؛ لأنه يعد إلغاء لعالم الصور المزيف.

نستطيع القول إن هذه الرواية تعد نقدا لعالم الصور، ولكن كيف يوصف عالم الصور هذا؟

السارد فى البداية أعمى يدعى "هشام"، وهو سارد يتماهى مع إحدى الشخصيات، ولكن النص لا يتورع عن أن يجعل "هشام" وصديقه المبصر "رمزي" يتبادلان الأدوار؛ أدوار السرد والعمى.

الأعمى يفقد صورته؛ حيث تزال من على الحوائط، وعماه يجعل الآخرين يفقدون – بالتبعية – القدرة على رؤيته. إنه يفقدها لأنها -كما توصف فى الرواية كثيرا- صورة كلاسيكية، والصورة الكلاسيكية يفترض معها رسوخ تقاليد جمالها واستعداد المجتمع لتخليدها وفك شفرتها على نحو متجدد. لكن الصورة هنا (صورة الأعمى، وفى هذه

اللحظة اسمه هشام) هى صورة كلاسيكية فردية لا يمكن أن يقبلها مجتمع الصورة: "*جلست على سور حديقة الأورمان فى مواجهة هشام تماما . أفكر فى غيابه وهو فى قلب الميدان، بالقرب من مفارق طرق عديدة. كان شاردا يتخيل صورة ما؛ صورا كلاسيكية كما يقول، أو ربما صورة منزوعة من قلب الفوضى؛ من قلب صورة كبيرة ينحشر فيها الجميع، فى حين أنه الوحيد الذى التقطت له صورة بمفرده بفضل عماه؛ تلك الصورة التى لا نهتم بالحفاظ عليها، إذ نقوم برعاية صورنا الجماعية فقط، فى ألبومات صغيرة نضعها فى نهاية درج مكتبنا، الجماعة الخاصة بنا، إذ فى الوقت الذى نقوم فيه بالحفاظ على علاقتنا بها، نحب الاعتداء عليها .*

كانت غرفة هشام خالية من أى صورة له، من حز فى الحائط يدل على أنه قد علق عليه برواز حمل صورته فى يوم ما .

كان وحده محروما من تلك الصورة الجماعية حيث لم يكن يراه أحد . لقد عرفت بعد ذلك أنه كان يبحث عن صورتها؛ تلك الفتاة التى أحبها على الشاطئ، لكن الكلمات لم تعد ترسم له صورتها، فصار وحيدا". [٥]

أحلام اليقظة التى يحياها الأعمى هى أحلام تنتمى إلى المتخيل السردى الموروث. إنه – إذ يشعر بالوحدة والحاجة إلى تحقق ما وليكن تفجر الجسد بشهوة والقدرة على التواصل الجسدى، يستدعى حكايات ألف ليلة، ويتخيل نفسه أعمى يجلس على مقبرة ويغوى زوجة المتوفى ليضاجعها. المهم فى هذا الجزء أنه يعلن عن فقدان ما للصورة، وهى هنا صورة المتوفى الذى تفقد الزوجة صورته عند تحقق الفعل الجسدى وسطوته. هنا تأويل جديد لبعض حكايات ألف ليلة، إذ يتم استدعاء الحكاية السادسة من مجموعة حكايات تسرد

أفعال تواصل جسدى ملىء بالخيال الأنثوى الإيروتيكى، أما الحكاية المختارة فإنها تخلو - كما تقول الرواية - من ذلك الخيال. ولهذا يتم محو الصورة "الكلاسيكية". يتداخل هنا النص الجديد مع النص القديم، مقترنا بحرص شديد على تحييد الواقع، بحيث يتم الإعلان عن أن هذا النص ليس صورة للواقع، بل هو خلق مواز لذلك الواقع.

النص يبدو مقارنة كبرى بين عالمين: عالم الصور وعالم الكلمات. عالم الكلمات ينتمى إلى الماضى، ويحاول الأعمى فى الرواية أن ينتمى إليه. إنه عالم ما قبل الإحساس المتعالى بالذات؛ ذلك الإحساس الذى تجلى فى موقف "نرسيس" إذ نظر إلى نفسه فى صفحة الماء (النموذج البسيط للمرآة) لكن طرح النص لهذه الأفكار وغيرها لا يأتى منفصلا عن شخصيات الرواية وتفاعلاتها، بل تتبدى الأفكار من خلال مشاهد متناغمة مع النص فى مجمله. وعلى سبيل المثال فإن العمل يطرح تصورات حول فكرة المرآة من خلال ربط ذلك بمشاعر الراوى نحو نفسه ونحو العالم والمحيطين به من أفراد أسرته:

أستيقظ من النوم على تسلل أفراد أسرتى للغرفة. يتكرر ذلك يوميا، لينظروا إلى أنفسهم فى المرآة، المرآة التى لا أعرف من وضعها فى غرفتى. لا أعرف. ولماذا هذه المرآة بالذات؟ هل لأنها نظيفة لأننى لا أقوم باستخدامها؟ أم لأنها قريبة من الحمام؟ إلى أى شىء يطمئنون عندما ينظرون إلى أنفسهم فى المرآة؟ هل يكتسبون الثقة من النظر إلى أجسادهم. ماذا كان يفعل الناس قبل عالم الزجاج هذا؟ فقط لا يوجد - على ما أذكر - سوى حكاية خيال نرسيس على الماء. لقد تحسستُ نرسيس الذى يقف بدلال، ولمست بأصابعى حس الذكورة والأنوثة فى تمثال البرونز الذى يرجع إلى القرن الثانى قبل الميلاد (تمثالك الذى تضعه بجانبك، بالقرب من سريرك، والذى جعلتنى ألمسه ثم وصفته لى يا رمزى) ربما

تكون تلك الفتنة قد تجلت اليوم. لقد لمست فتنة الجسد فى نعومة البرونز. لحظة العشق هذه لم تمر، وربما يتمى لها العالم كله اليوم. لقد جاءت استنارة نرسيس الكبيرة عندما رأى وجهه على الماء بالمصادفة البحت، ليبصر حقيقته" .[6]

إن المقارنة بين عالمين تجعل الراوى أو الأعمى يكشف عن انتمائه إلى عالم غير عالم صورة لناحية؛ إنه فيما يبدو عالم أكثر عمقا وموثقا وسوقا بداخل الذات: *"إننى لا زلت فى قاع النهر الذى نظر إلى سطحه نرسيس؛ عالم الأنوار فى قاع النهر. ولأن السطح كان جارحا وحادا، كانت صناعة النظارات تزدهر، ربما لتخفيف حدة الجروح. فى الحقيقة كنت مفتقدا صورة لنفسى حتى ولو كانت جارحة ومشوهة" .*[7]

عالم الصور هو عالم وهمى. إنه مرئى على المستوى الظاهرى، لكنه فى حقيقة مخادع يصعب معرفة كنهه: *"العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه" .*[8] هذا خطاب موجه إلى الأعمى فيما يبدو. إنه جملة مختزلة تمثل مقطعا مكتملا فى أحد فصول الرواية.

إن الرواية تحاول اكتشاف علم العمى فى مقابل عالم الصور، من خلال تحليل وتأمل "أدبيات العمى"، سواء أكانت جزءا من أساطير الشعوب كما فى "نرسيس" أم فى الحكايات كما فى ألف ليلة وليلة أو غيرها من النصوص السردية لدى المتصوفة وغيرهم. عالم الكلمات هو العالم الشفوى حيث الكلمة هى الدال على جوهر الإنسان. ويعبر الأعمى عن هذا إذ يسرد حلمه الذى يرى فيه أن اثنين قد سرقا صوته: : *"قام اثنان بأخذ صوتى منى،*

وتركا جسدى فارغا . رحت أصرخ فيهما لكى يعيدا صوتى إلى جسدى الذى رقد متجمدا لا أستطيع تحريكه. ربما كان صوتى فى الحلم هو روحى. كان جسدى بلا قيمة بدون صوتى" .(٩)

وهكذا يكون ضياع صوت بالنسبة للمنتمى إلى عالم الكلمة هو المقابل لضياع البصر بالنسبة للمنتمى إلى عالم الصور .

ويشير النص إلى "النظارة" بوصفها أداة لصيقة بعالم الصور . إنها فيما يبدو تمارس دورا مزدوجا؛ فهى تُبد وتُخفى، تكشف حقائق وتموه غيرها . إنها وسيلة إيماء خاصة للتعبير عن الأعمى والبصير، ومع كل منهما يكون لها دور خاص. بل إن النظارة قد تكون اختزالا لذات كاملة: *"كان الساحر قد وضع فتاة ترتدى نظارة سوداء فى مكان مرتفع. صعدت الفتاة لهذا المكان ثلاث درجات فوق المسرح، قبل أن يُدخلها الساحر فى صندوق مستطيل ويقطعها أو يجعل النصف العلوى باتجاه مؤخرتها .*

كانت الفتاة التى سيقوم الساحر باستخدامها تضع – وللمرة الأولى تقريبا – نظارة سوداء على عينيها . لقد كانت الفتاة دائما هى نفسها النظارة السحرية التى سوف يضعها الساحر على عينى الجمهور، ليرى الخوارق التى يحلم بها؛ يتوقعها؛ ينتظرها . لكن لماذا وضعت تلك الفتاة هذه النظارة؟ إنها تكشف عن دورها فى لعبة الساحر الذى يجعل من حضور جسدها الحسى نظارة على عين الجمهور لتمرير ألعابه" .(١٠)

فى عالم الصور يصبح الجسد هو النظارة الجديدة، أى وسيلة إيهام الجمهور وخداعه . إنه عالم نزيف. إنه عالم الزيف فى مقابل عالم الكلمات؛ عالم البراءة. الساحر هنا هو

للنموذج المماثل للسياسى. كلاهما يلعب لعبته خداع. نموذج الساحر أو السياسى أو الإعلامى المخادع هو أهم من نموذج فى هذا العالم الجديد؛ عالم الصور.

النص هنا يقدم خطابا يختلط فيه السردى بالفكرى التحليلى، وهو ما يذكرنا بكتابة كونديرا. براعة الكاتب تتمثل هنا فى تحقيق التوازن والاحتفاظ بالقارئ منتبها واعيا مشاركا بحيوية فى التلقى. إنه ينتقل بين السردى وسواه انتقالا سلسا، مثلما نجد عند تأمل التحولات التى لحقت بدور السياسى بين عالمين. النموذج الذى يشار إليه هنا هو عبد الناصر؛ إذ يعلن تنحيه عن السلطة؛ حيث يدينه النص ويراه ممثلا بارعا أو ساحرا يضع النظارة السوداء على أعين الجمهور، ويشترى بعض ذلك الجمهور بقليل من المال لكى يصفق له ويهتف لأجل بقائه فى السلطة. وهنا يربط النص ببراعة بين هذا المشهد ومشهد ولادته هو؛ إذ يجعل ميلاده فى عام ٦٧، فى ذلك اليوم الذى شهد الخطاب عبد الناصر، حيث انسحب الطبيب ووالد الأعمى تاركين إياه لمصيره المجهول. وفى هذا المشهد يستحضر النص رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، مشيرا إلى أن "ذات" شخصية شهدت تحولات فترة ناصر وما بعدها لكنها هزمت لأنها كانت عمياء. وهكذا يحرص النص على أن ينتهز كل الفرص ليعيد قراءة ما سميناه "أدبيات العمى"، حتى ولو لم يكن العمى ظاهرا أمامنا بوضوح. النص هنا إعادة قراءة للعالم ونصوصه.

القارئ المجرد هنا تظهر صفاته بالتدريج من خلال مخاطبة الراوى إياه. إنه ببساطة نموذج للإنسان الحديث الذى يتم قهره وتسييسه عبر حاسة الإبصار. هنا إشارة غاية فى

الأهمية هى تحول العين من وسيلة إدراك بالغة الحساسية والدقة إلى حاسة تتلقى تلقينا بدون تمحيص. وهنا أيضا يتداخل السردى مع الثقافى حيث يتم التحليل الأمثال الشعبية وإعادة تأويلها على نحو يربطها بنقد عالم الصورة.

لكن التوازن قد يختل حين يتم الإسهاب فى تحليل النص الثقافى كما فى الموضع نفسه الذى كنت أشير إليه حالا، حيث يمتد ثلاث صفحات تنتهى بالتخلص إلى السرد على نحو فيه قدر من الافتعال.(١١)

تحاول الرواية أن تقدم منظومة متناغمة من العلاقات النصية وغير النصية، تضم طبقات تتفاوت درجات عمقها واتساعها، أى درجاتها رأسيا وأفقيا، فهناك النص الشعبى متمثلا فى الأمثال والحكايات الشعبية، وهناك منظومة القيم الاستهلاكية المهيمنة على عالمنا المعاصر، ومنظومة عالم الصور، بالإضافة إلى السرد داخل النص، ومن ذلك كله يتخلق أمام أعيننا ما نسميه "المؤلف المجرد" أو الإيديولوجيا المهيمنة على مجمل عناصر النص.

عالم الصور يفترض أن الأنا مشغولة بكيفية تصور الآخر لها. انشغالى بصورتى لدى الآخر ربما يغير حقيقتى ذاتها لتسقط فى هوة الرغبة الجامحة فى تحسين تلك الصورة على حساب الحقيقة. أليست هذه إحدى أزماتنا نحن – العرب– الآن؟

ربما كان من ملامح بهجة العمى تحقق بعض المتع التى ربما ما كانت لتتحقق لولا ذلك العمى. فكم من متع حققها ذلك الأعمى مع نساء كن حريصات على التواصل الجسدى معه اعتمادا على أن أمرهن لن ينكشف بسبب عاهته.

ارتباط العمى بالكلام يجعل الأعمى فى الرواية يستعين على الفعل الجسدى بالكلام، وهذا الموقف نفسه يرتبط بالموقف الكلاسى نفسه الواضح فى حكايات ألف ليلة والكتب التراثية الجنسية مثل كتابات ابن كمال باشا والنفزاوى والسيوطى.

العمى نفسه هو التحقق المادى لأعظم منجزات عصر ما قبل الصورة؛ أعنى الخيال. ولهذا فإنه يقف فى بعض السياقات فى مقابل منجزات العلم التى أزاحت ما سماه "العمى البديهي".[١٢]

إزاحة العمى بسبب سيطرة الصورة تعنى إزاحة الذات نفسها؛ إذ تتوقف عن اكتشاف كينونتها، انسحاقا أمام هيمنة الصورة بوصفها الحقيقة الوحيدة الكاملة. ومن ثم يتوقف الإنسان عن أن يخلق أسطورته الخاصة؛ أى تصوره عن ذاته.[١٣] العمى هنا إذن ليس مقابل البصيرة بل مقابل البصر. بل إن العمى نفسه ربما يكون رديف البصيرة.

وعلى الرغم من "التغريب السردي" الذى يخلقه النص فإنه يحرص على إقامة شعرة دقيقة تحفظ المسافات بين ما هو متحقق سرديا ويتمتع بالتغريب، وما هو ممكن تحققه واقعيا، حيث يبقى القارئ حافظا للمسافة بينه وبين الشخوص، قادرا فى الوقت نفسه على الوعى

بالشخوص والأحداث بوصفها ممكنة التحقق واقعيا، مما يجعل للنص فاعلية تنبيه الوعى وحفزه على القبول والاختلاف.

يتكرر فى الرواية ما يعبر عن وجود العمى بوصفه اختيارا من الراوى يحقق التغريب السردى. يظهر هذا ابتداء من الصفحة الثامنة، ويتكرر هذا الكلام بما يشبه صيغته فى (ص ٥٦) ثم فى آخر سطور الرواية، لنم يزيد على ذلك تأكيد معنى آخر هو دائرية العمى واستمراره اللانهائى، وهذا المعنى الجوهرى يعلن الراوى عن ملاءمته بوصفه نهاية مثالية. والمثالية هنا إعلان آخر عن التشبث بمعنى آخر مرتبط بقيم قديمة هو معنى قابلية الأشياء والتاريخ للتكرار وإعادة التخلق.

هذه الرواية إعادة قراءة لمنظومة الثقافة المعاصرة فى مقابل ثقافة اندثرت أو تكاد. لكنها قراءة فنية تعتمد على تقنيات السرد المعقدة بالغة الرهافة.

الكلمات فى ذلك العالم القديم كلمات تستحضر مدلولاتها بأعيانها، فالعلاقة بين الدال والمدلول كأنها ليست اعتباطية، بل الدال والمدلول. إنه عالم يتميز برؤيته الأسطورية فى حال البناء والهدم: "*الكلمات فى الحكاية كلها لا تشير، لا ترمز، لكنها محسوسة وتحمل لنا الشىء نفسه*".[١٤] وهكذا يعيد النص أو يستعيد تأويل مفهوم المجاز ليكون تعبيرا خاصا عن حقيقة ماثلة وليس ممارسة لكذب فنى كما قد يرى بعضنا. وهذا الفهم يستطيع الإنسان المعاصر أن يحياه بشرط أن يعيش حالة بهجة العمى؛ أى أن يستنفر قوى الخيال وحواس الإدراك المهددة بالتلاشى. لذا نرى الراوى يستحضر حكاية "الحمال والبنات الثلاث" من ألف ليلة

وليلة، محذرا إياها فى حالته الآنية، حيث يجعل الجارية تشترى سلع الماضى كالتفاح الشامى وشقائق النعمان والأقراص الليمونية، لكنه يجعلها كذلك تشترى لانشون وكرواسون وآيس كريم بالبسكويت، لكى يخرج من السرد القديم إلى حالته.(١٥) وهذه الحالة من الاستمتاع القديم بنقلها إلى زمنه الحاضر محاولا الاستمتاع بالأشياء فى طزاجتها على الرغم من الانتماء الجسدى إلى عالم مختلف فى قيمه وطرائق الاستمتاع والتعبير عن الرغبة فيه. العالم الماضى هو عالم نعاين أشياءه فى طزاجتها الحقيقية، أما العالم الاستهلاكى الحديث فإننا نتلقى أشياءه وفق الصور التى خلقها لنا أصحاب الأيدى الماهرة من الساسة والإعلاميين والمتلاعبين بالعقول.(١٦)

بعد مرور ٥٩ صفحة فى الفصل السابع عشر يقول الراوى هشام: *"فى هذا اليوم اللى قابلتك فيه يا رمزى منذ عدة ساعات . . ."*. إن النص كله يدور خطابه وفى خلال ساعات ربما هى نفسها ساعات قراءتنا إياها. فالنص كله يؤكد فكرة العرض. إنه يعرض نفسه أمامنا فى وقت تلقينا له مثل عمل مسرحى. لكن النص نفسه – مثل المسرحية – يستحضر (بالتذكر والسرد) أزمنة ممتدة فى الماضى.

إن الراوى يدربنا على فهم مأساة الإنسان المعاصر. إنه متورط فى عالم الصور ومغمور به، إلى حد يجعل كل فرد منمطا طبقا للصورة التى يتم خلقها ببراعة، ومن ثم يفقد الإنسان جوهره. تنبيهنا إلى هذا الفهم ضرورى ويعلن عن الدورة الإيديولوجى للفن. إنه إيقاظ

للوعى فى عالم يسعى بلا هوادة إلى تخميل هذا الوعى وتخديره وتغييبه، بحسب قدرة كل نص على التأثير، وقدرة كل فرد على التلقي.[١٧]

كل عناصر السرد الكلاسيكية من شخوص وأحداث لم تعد العناصر المحورية هنا، بل الرؤية المحورية الموجهة أصبحت المهيمنة والأساس، ومن ثم يتم اختيار الأحداث والشخصيات ومختلف العناصر الأخرى وفقا لها. هل هذا وضع سردى سوي؟ وهل يبحث النص عن فكرة السواء؟ هل هذه رواية حقا؟ وهل ادعى النص هذا؟ أو على الأقل هل أصر على هذا الانتساب سوى فى المساحة التى يتحكم فيها الناشر (الغلاف الداخلى والغلاف الخارجي)؟

عالم الصور يعتمد فى خداعه على تغيير الأبعاد بحيث يبدو الكبير صغيرا والصغير ضخما، ويحاول ترسيخ تلك الصور الكاذبة لأجل تحقيق مصالح القائمين على خلق تلك الصور. ولكى يقدم لنا النص هذه الفكرة يجعل رمزى يصف للأعمى الأشياء فى الشارع مؤكدا أن كل شيء أصبح ضخما.[١٨]

إن الراوى ينتهز كل فرصة ليعيد تأويل النصوص القديمة من منظور العمى، ويربط هذا إيديولوجيا بعالم الصور.

وليس عالم الصور ببعيد عن فكرة هيمنة المؤسسات ومحاولاتها تنميط البشر والهيمنة عليهم. وهذه الفكرة أيضا تتحقق سرديا من خلال تحليل موقف الأعمى وانفعالاته تجاه كل

العناصر المهيمنة ومحاولته التمرد عليها بقدر الإمكان. ولهذا لا يريد أن يتحول إلى نمط الأعمى المعجزة القادر على فعل ما يفعله المبصرون، كأن يصبح عميدا للأدب أو قادرا على ركوب الدراجة البخارية لبعض الوقت أو أن يكون بارعا فى العزف.(١٩)

النص يجعل الراوى يتقنع بقناع العمى ليكشف لنا مظاهر عالم الصور وتقنياته فى الخداع، ومن ثم يشعر القارئ بأن الأعمى هنا ليس أعمى حقيقيا. إنه أعمى ورقى. فنحن لا نحس بمشاعره الداخلية الحميمة بقدر ما نشعر بأن الأفكار -لا المشاعر المتعلقة بالعمى والموقف من الآخر والعالم - هى المسيطرة على مظاهر الصراع فى كل التأويلات داخل النص. هذا قد لا يبدو مقنعا لمن اعتاد على تلقى النصوص التى تحفل بالتحليل النفسى للشخصيات، لكنه قد يرضى من يرى أن هذه التقنية تحقق تناغما بين رؤية النص والتقنيات المستخدمة؛ فالنص يريد إثارة وعى المتلقى لا استلابه وتحقيق تماهيه مع بعض الشخصيات.

يبدو العمى فى هذا النص نوعين؛ عمى ينتمى إلى العالم القديم وهو العمى الذى يرتبط بتوقد الحواس الأخرى وهيمنة الخيال ومركزية الكلمة، والعمى المنتمى إلى العالم الحديث، وهو الانخراط فى عالم الصور المصنوعة بحيث لا يمكن رؤية ما سوى تلك الصور، وبحيث يتم الخضوع لمنطقها والدخول إلى لعبتها. الراوى يفيد من عاهة العمى لديه فى التسلق والوصول، ويصير جزءا لا يتجزأ من لعبة العمى أو لعبة عالم الصور، فهو يتزوج زواج مصلحة

من امرأة شهوانية والدها أستاذ جامعي يساعد الأعمى في الوصول إلى بعض مواقع السلطة المؤسسية.[٢٠]

النص يقوم على شخصيتين محوريتين، لكل منهما صفة مميزة تجعلهما خارجين عن حالة "الطبيعية" أو "السواء"؛ فإحدى الشخصيتين لأعمى والأخرى لشاذ. وهاتان الصفتان الملازمتان اختيار خالص للسارد الذي يدمج أحيانا بين الشخصيتين في "أناه". اختيار هاتين الصفتين يأتي لينقد عالم "السواء" المزيف الذي لا يعترف بالآخر المختلف. إنه إعلان عن التمرد، وعن الرغبة في تحقيق الذات على ما هي عليه. وهو دعوة إلى إعادة كتابة التاريخ من منظور يتحرى الصدق، ولا يتحرى خلق الصور الكاملة الناصعة التي تخفي التناقضات الداخلية وما يجرح سلامة الصورة المثالية للإنسان السوي.[٢١]

التغريب السردي يظهر بوضوح في بناء العلاقة بين الراوي (الأعمى) وزوجته. يبدأ ذكر الزواج هكذا: "*مضى زواجي. جاء من العمى*".[٢٢] بمعنى آخر إنه جاء من الخيال. إنه زواج يسير إلى طريق مسدود، حيث يقرر كل منهما في النهاية إنهاء العلاقة. إن الزواج بدأ بمؤامرة من الوالد والفتاة ليتم هذا الزواج حيث يضبطها مع الأعمى ويتشاجر معها ويزوجهما. ويكتشف الزوجان أن كليهما لا يرى الآخر. وتنتهي العلاقة ومعها هذا الحدث السردي الذي استغرق أكثر من ٣٠ صفحة، لنتبين أنه حدث متخيل لا أكثر. لكن ذكرها تنبيه للوعي حتى لا يسقط في فخ العمى.[٢٣]

إن النص – فيما يبدو – يرى أنه بالإمكان إدراك وعى المجتمع من خلال رصد التحولات التى طرأت على مفهوم العمى وعلى مظاهره، داخل النصوص المكتوبة والشفوية، بدءا من أسطورة أوديب ومرورا بحدث إلقاء التراب على أعين المتربصين قبل الهجرة، ثم مرورا بشعر الشعراء من العميان وسيرهم؛ من أمثال بشار والمعرى والأعمى التطيلى ، وصولا إلى كتابات طه حسين ومواقفه، ثم قصة الخاتم ليوسف إدريس ورواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، و"ذات" صنع اله إبراهيم، إلى غير ذلك من نصوص رأى الراوى أنها صالحة لتأويل العمى وبحث مسيرة الوعى الجماعى والفردى من خلالها .

الإكثار من ذكر النصوص والاقتباس منها يأتى ليؤكد معنى مهما فى مسيرة العمى التى يرصدها النص، وهو أن النصوص نفسها ما هى إلا حجاب ثقيل تراكمت طبقاته على أعيننا، فى مقابل قليل من النصوص التى تسعى إلى إزاحة هذا العمى.[٢٤]

الرواية تتمرد على كل الأشياء الراسخة؛ ومنها اللغة "النسوية" الخالية من الألفاظ "النابية" وأسماء الأعضاء الجنسية وألفاظ السباب والتعبير المباشر عن الاشتهاء. هذا الموقف من اللغة يتسق مع رؤية الرواية، ولكن هل يتسق مع – ومن ثم يجد له مكانا فى – منظومة التقاليد الأدبية وتقاليد التلقى والنقد ؟

الهوامش

(١) خيرى عبد الجواد: كيد النساء، ص ١٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥١- ١٥٢.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٤.

(٥) ياسر إبراهيم: بهجة العمى، ص ١٠.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٧) المرجع السابق، ص ص ٢٤ -٢٥.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٦.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٠.

(١٠) المرجع السابق، ص ص ٣١ — ٣٢.

(١١) المرجع السابق، انظر: ص ٣٩.

(١٢) انظر: المرجع السابق، ص ٤٨.

(١٣) انظر: المرجع السابق، ص ٤٨.

(١٤) المرجع السابق، ص ٥٦.

(١٥) انظر: المرجع السابق، ص ٥٧.

(١٦) انظر: المرجع السابق، ص ص ٥٨-٥٩.

(١٧) انظر: المرجع السابق، ٦٢ - ٦٣.

(١٨) انظر: المرجع السابق، ص ص ٦٧-٦٨.

(١٩) انظر: المرجع السابق، ص ٦٦.

(٢٠) انظر: المرجع السابق، ص ص ٨٠-٨١.

(٢١) انظر: المرجع السابق، ص ص ٨٦-٨٧.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٦٨.

(٢٣) انظر: المرجع السابق، ص ١٠٠.

(٢٤) انظر: المرجع السابق، ص ١٢٢.

الفصل الخامس: جدل الزمان والمكان

يتساءل الكاتب فى مقدمة الطبعة الرابعة لروايته عن سبب تحقيق الرواية نجاحا ساحقا على مستوى التوزيع والاهتمام الإعلامى، ونحن معه نتساءل. ويمكن ربط التساؤل بالشكر الذى صدّر به الرواية؛ إذ يشير إلى شجاعة رئيس تحرير الجريدة التى نشرت الرواية ابتداء، كما يشير إلى أن الدكتور جلال أمين تحمس للرواية وزكاها للناشرين. تساءل عما دعا رجلا معروفا باهتمامه الشديد بالاقتصاد والاجتماع إلى تزكية الرواية. وتساءل عن ضرورة الشجاعة إزاء نشر رواية. هل مثل هذه الإشارات يؤكد وعى الكاتب ومشجعيه إلى ما فى الرواية من خطاب اجتماعى مباشر يدغدغ مشاعر الجماهير ويتجنب الرمز لأجل تعرية سوءات الحكّام؟ لكن الأمر لا يمكن أن يتوقف عند هذا الحد إن صح حدسنا، ولابد أن يكون للأسلوب واللغة أثر لا جدال فيه. أما إشارة الكاتب فى مقدمته إلى أن نجاح الرواية يرجع إلى "فضل عظيم من الله عز وجل"، "وربما لأننى تعبت فعلا فى كتابتها"، ففى ذلك إشارة توجه القارئ توجيها خاصا فى القراءة، كما أن الرواية تفترض توجهها إلى المجتهدين المتوكلين. إنهم فيما يبدو الجمهور الحقيقى لتلك الرواية!

يسمح النص للقارئ بالنظر بتعال إلى كل شخصيات الرواية؛ تلك الشخصيات التى تعرف جيدا طريقها إلى الهاوية. أما الشخصيات التى يُنظر إليها بإكبار كما تُستنفر كل طاقات الرواية لأجل تبرير زلاتهم فإنها شخصيات المتطرفين الإسلاميين!! صحيح أن

الكاتب مسلم وليس "إسلاميا"، وهذا ما يسمح لبعض التعبيرات غير المقبولة من وجهة نظر الجماعات الإسلامية أن تتسرب عبر الخطاب؛ لكن الرؤية التى تعبر عنها الرواية تبدو "إسلامية" تماما. لا ندين فى هذا السياق كاتب الرواية، لكننا نشير إلى ما فى رؤيتها من ضيق وعدم إدراك لأبعاد القضية الأخرى وأطرافها الكثيرة.

تمتلئ الرواية بالتفاصيل والقصص الفرعية الكثيرة، وتحاول أن تستقصى كل جوانب أية شخصية يرد ذكرها فى الرواية لمجرد أنها تسكن فى عمارة يعقوبيان. وأوضح الأمثلة على هذا ذلك التفصيل لشخصيتى أبسخرون وملاك. ومن ناحية أخرى فإن الرواية تنتهز كل فرصة لتقديم أكبر قدر ممكن من الأنماط البشرية للمصريين، على اختلاف الديانة والطبقة والتوزيع الجغرافى، فجاءت الرواية متخمة؛ فهناك: القبطى الأرستقراطى، والقبطى الفقير، والمسلم الفاسق، والمسلم المتسلق، وتاجر المخدرات، ورجل الشرطة المرتشى، والمسلم المتطرف، والفقيرة الساقطة... إلخ.

على الرغم من الحضور الكثيف لكل تلك الأنماط، يبدو حرص الرواية على تغييب المثقف، وحين حضر كان فى هيئة المخنث حاتم رشيد. كذلك لم يحضر نموذج المناضل إلا فى صورة المتطرف، على الرغم من أن الفترة التى يرصدها ممتلئة لا بنماذج عظيمة فحسب من هؤلاء وأولئك، بل بتيارات كاملة. هنا يبدو التغييب ذا دلالة سلبية تتعلق بالرؤية

الضيقة، والتركيز على الأنماط التى تدغدغ مشاعر البسطاء، وربما ترضى التصور الغربى الذى قد يحتفل بترجمة ذلك العمل فيما بعد .

الحكاية تسير فى مسار زمنى تعاقبى لا يكدره سوى استرجاعات تكشف جذور بعض الشخصيات وعلاقاتها بشخصيات أخرى، لكننا لا نشعر بأية مخالفة زمنية تمنع تدفق الأحداث. إننا نبدو أمام فيلم سينمائى تقليدى يسير من نقطة -مع تصاعد هادئ لوتيرة الأحداث- إلى نهاية محتومة.

تقدم الرواية صورة قاتمة لتواطؤ الدين والمال والسلطة، وهذا يتجلى فى شخصية الحاج عزام المتظاهر بالورع والذى يضع يده فى يد كمال الفولى الذى يشير اسمه وأوصافه بفجاجة إلى شخصية رسمية مرموقة عُرفت بتاريخها الممتد لعقود مقترنا بحمل حقائب وزارية وبالهيمنة على مجلس الشعب والحزب الحاكم. الحاج عزام يتواطأ مع كمال الفولى حتى يصل إلى البرلمان فى مقابل رشوة، كما يتواطأ مع الشيخ السمان رمز الدين الرسمى اللصيق بالحكومة، إلى أن يتخلص من ورطة زواجه بامرأة فقيرة أنجبت منه وأراد التخلص من ذلك الطفل. الدين إذن لا تظهر صورته النقية فى الرواية إلا على أيدى المتطرفين.

تنتهى الرواية ككثير من الأفلام العربية التقليدية بالزواج؛ زواج زكى بك الدسوقى بالفتاة الصغيرة بثينة السيد، حبيبة الفتى المتطرف الذى مات - قبل النهاية بقليل - إثر عملية اغتيال، حرص الراوى على أن يجعلها استشهادية تقوده أصوات ملائكية إلى جنان الخلد. النهاية السعيدة قد تشير إلى رغبة الراوى فى أن يؤكد الحل الاجتماعى المتمثل فى كسر المسافة بين الطبقات الاجتماعية لتحقيق التوازن النفسى والعدالة الاجتماعية. وعلى الرغم من أن تلك النهاية لا تكشف عن رؤية متفائلة كما لا تمثل نجاحا كبيرا لأى من طرفيها زكى وبثينة؛ فإنها تظل النقطة الوحيدة الأقل سوداوية فى الرواية. أما الجانب المضىء الوحيد فهو استشهاد طه الشاذلى. لقد حرصت الرواية على أن تجعل المتطرفين فى معسكرهم بجبل طرة هم الأكثر نبلاً وسواءً. إنهم أصحاب الأهداف والمثل، القادرون على الاستعداد لها والسعى إليها، أما سواهم فأمساخ تتوزع بين الشواذ والمنتفعين والمتسلقين والشهوانيين والتافهين.

تبدو عمارة يعقوبيان مركز ثقل الرواية من حيث إنها ذات طبيعة مكانية زمانية معا. إنها تجسد - بحسب رؤية الرواية - تحولات مصر على مدى أكثر من نصف قرن فى نهايات القرن العشرين. بنيت فى الثلاثينيات، لكن الأحداث المهمة فى الرواية تدور فى فترة التحولات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، بل إن أهم الأحداث يدور فى بدايات التسعينيات، أما الفترات السابقة فتستعاد اعتمادا على تقنية الاسترجاع.

طبيعة بناء الرواية إلى أجزاء منفصلة فرض عدة نهايات تهتم بأهم الشخصيات الكاشفة عن الرؤية فى الرواية؛ فالأحداث تستمر وتصل إلى خاتمة ما مع شخصية عزام المعبرة عن علاقة الدين بالمال وبالسلطة، وشخصيتى زكى الدسوقى وبثينة؛ إذ تجسدان تحولات الطبقات الاجتماعية، وشخصية طه الشاذلى المعبرة عن آلام الشباب المطحون فى مواجهة قهر السلطة، وشخصية حاتم الرشيد نموذج المثقف الفاشل. حرصت الرواية على استمرار عزام لتأكيد رسوخ الفساد، حيث ارتبطت خاتمته باتفاق مبدئى بينه وبين "الرجل الكبير" على التوقيع على عقد يسمح بتنازل عزام عن جزء كبير من أرباحه لذلك الكبير.

أما طه الشاذلى فقد "استشهد" بعد أن انتقم ممن أشرف على تعذيبه من رجال أمن الدولة، وأخيرا فإن الرواية تُوّجت بزواج زكى وبثينة، كأنها تحاول أن تمنحنا بارقة أمل، لكنه يبدو أملا كاذبا وبلا قيمة؛ إذ تزوج زكى الذى عاش حياته متلذذا بالنساء حتى اقترب منه الموت من فتاة صغيرة أحبت طه الشاذلى نموذج الشاب المكافح، لكن الحياة القاسية أوقعتهما فى براثن قوى اجتماعية مختلفة لم ترحمها، فتزوجت أخيرا ذلك الزواج الذى يحفظ ماء الوجه ويهرق رواء الجسد .

أما حاتم رشيد فتعجل الرواية بقتله جزاء وفاقا لشذوذه على يد عشيقه عبد ربه، بعد أن حرص الراوي على دفع الحوار بينهما إلى طريق العنف حتى يرتاح المتلقى الذى يريد الانتقام من هذا الشخص غير السوى الجارح لمنظومة القيم الاجتماعية التى تدافع عنها الرواية.

تقوم الرواية على سرد أربعة مصائر؛ أولها مصير شخصية زكى الدسوقى، وثانيها مصير طه الشاذلى، وثالثها مصير حاتم رشيد، ورابعها مصير الحاج عزام. ولا يحدث تداخل حقيقى بين هذه المصائر إلا من خلال شخصية بثينة التى تحب طه ثم تتزوج بزكى الدسوقى. وتحرص الرواية - سيراً على نهج الروايات التقليدية - أن تصل بالشخصيات إلى خواتيمها. ولو أن الرواية نجحت فى خلق وشائج غير مفتعلة بين مصائر شخصياتها المحورية، وتركت النهايات مفتوحة، وتخلصت من الشخصيات المقحمة، وقللت من الإفراط السردى المسهب - لو أنها فعلت كل ذلك؛ لكان لها شأن آخر، وقيمة أكثر نفاسة بين الروايات العربية المعاصرة.

إذا أردنا ملاحظة الكيفية التى يتم بها تنظيم سرد الحكاية، فعلينا أن نرصد زمن السرد وزمن الحكاية ونقارن بين مساريهما. ونستطيع للوهلة الأولى ملاحظة أن الرواية تعتمد فى أجزائها الأولى على المخالفة الزمنية؛ إذ ترصد الشخصية، ثم تسترجع بعض تاريخها، ولكن

بعد التوغل فى الرواية لا نلبث أن لاحظ ركون الرواية إلى السرد التقليدى التعاقبى، مع استثناءات قليلة.

ولنكتف برصد البداية والنهاية فى مسارين من المسارات الأربعة الرئيسية فى الرواية.(١).نبدأ مع شخصية زكى الدسوقى الذى افتتحت الرواية بالإشارة إلى شخصيته، ونستطيع أن نجرّد زمنية الجزء الأول من الرواية (ص ٩- ص ١٥) على النحو الآتي(*):

D - أ_ - (ب٣) - ج_ - D - (د١) - (هـــ٢) - (و٥) - ز٧ - [ح٤) - (ط٦) - D.

فهذه اثنتا عشرة وحدة سردية رئيسية تشير إلى ما يأتى على التوالى (والرقم يشير إلى الصفحة):

٩- وصف المكان الذى تدور فيه الأدوار الرئيسية للرواية.

٩- سرد لأفعال متكررة لزكى الدسوقي.

٩- سرد لموقف سكان المنطقة من زكى الدسوقي.

٩، ١٠- وصف لزكى الدسوقي.

١١- استرجاع لماضى أسرة زكى الدسوقي.

---

* يشير الحرف الأبجدى إلى الوحدة الحكائية، ويشير الرقم إلى موقعها فى السرد، والقوسان إلى الاسترجاع، والمعقوفان إلى الاستباق، والشَرطة إلى أن الوحدة متكررة معتادة لا ترتبط بـــزمن بعينه، ويشير حرف D إلى الوصف.

١١- استرجاع لماضى زكى فى باريس.

١١- استرجاع لحدث القبض على أبى زكى الدسوقي.

١٢- سرد لعلاقة زكى بالنساء.

١٣- استرجاع لعلاقاته النسائية الأرستقراطية.

١٣- استرجاع لعلاقاته النسائية المدنية.

١٤- وصف لمواقف زكى من النساء.

الجزء الثانى فى الرواية مرتبط بالأول؛ إذ يُسرد فيه مجيء إحدى فرائس زكى الدسوقى ووهى فتاة بار اسمها رباب، وهنا نتعرف على طقوس اللقاء ومشاعر العاشق المتصابى، ووطبيعة علاقته بالخادم القبطى أبسخرون الذى يهيئ له "حاجات الاجتماع"، ويبدى تفهما كاملا لمواقف ولى نعمته. ويمكن تجريد ذلك الجزء السردى على النحو الآتي:

D - أ_ - ب٥ - ج_ - د٦ - هـ٧ - و_ - ز- (ح١) - (ط٢) - (ي٣)- (ك٤)- ل٨ - م٩

فهذه ١٤ وحدة سردية تخص ما يأتى على التوالى (والرقم يشير إلى الصفحة):

١٥- وصف شارع سليمان باشا يوم الأحد.

١٦- حركة بواب العمارة أبو طه الشاذلي.

١٦- وصول زكى الدسوقى لاستقبال رباب.

١٦- تفهم الخادم لولى نعمته.

١٦- الخادم يمارس عمله المعتاد.

١٧- زكى يطلب من الخادم إعداد الاحتياجات الخاصة باللقاء المرتقب.

١٧- سرد للعادات المرتبطة بلقاء زكى بعشيقاته.

١٧- سرد لأحوال زكى أثناء ترقبه للفتاة.

١٨- استرجاع لتعرفه برباب.

١٩- استرجاع لسرد موقفه من رباب أمام صديقه.

١٩- استرجاع لعلاقته برباب فى البار.

٢٠- استرجاع لموافقة رباب على لقائه.

٢٠- استعداد زكى جسديا للقاء.

٢١- وصول رباب.

ويلاحظ من تجريد هذين الجزئين أن الراوى يحرص على المخالفة الزمنية، وإن ركز الاسترجاع دون الاستباق، كما حرص على توزيع الوصف على نحو متوازن، وإن كثر الوصف فى الجزء الأول والتركيز على سرد العادات الحياتية؛ لأن الرواية فى بدايتها ولا نزال بحاجة إلى اكتشاف المزيد عن الشخصية لتعرف أبعادها المختلفة. ويلاحظ كذلك أن الرجوع إلى حالة ماضية يستمر طويلا قبل أن يتم كسر هذا النسق من المخالفة الزمنية؛

فالراوى يحرص أيما حرص على إشباع المتلقى بما يظن أنه بحاجة إليه من معلومات شارحة لا تدع له فرصة لأى تأمل أو تخمين.

وإذا انتقلنا إلى الجزء السردى الأول الخاص بطه الشاذلى، سنلاحظ أن الطريقة نفسها فى تعريف القارئ بالشخصية تظل كما هى دون تغيير؛ إذ يبدأ بالوصف ثم ينتقل إلى التعريف بالشخصية، ويقدم بعض عاداتها، وحين يسترجع يستمر فى ذلك لعدة وحدات سردية ثم يرجع إلى زمن السرد . ويمكن تجريد ذلك الجزء على النحو الآتي:

الرمز	الوحدة السردية	رقم الصفحة
D	وصف لحجرة طه الشاذلى فى صباح اختبار الهيئة	٢٦
أ ٧	دعاء طه وصلاته	٢٦
ب ٨	سرد لأحداث الصباح على السطح	٢٧
[ج ٥]	تصورات طه حول الاختبار	٢٧
(د ١)	استرجاع طه حلمه بأن يكون ضابطا	٢٧
(هـ ٣)	سرد لمواقف أهل العمارة من تفوق طه	٢٨
(و ٤)	سرد لمواقف أهل العمارة قبل الثانوية	٢٩
(ز ٥)	سرد لمواقف أهل العمارة بعد نتيجة الثانوية	٣٠

ح	المواقف المعتادة لطه من أهل العمارة	٣٠
ط	عادات طه الليلية	٣١
(ى ٦)	استرجاع نجاح طه فى اختبارات كلية الشرطة	٣٢
ك ٩	استعداد طه للاختبار	٣٢
[ل ١٣]	تفكير طه حول الساعة التالية السابقة على الامتحان	٣٣
م ١٠	انتظار طه لبثينة	٣٣
ن ١١	سرد لموقف طه من بثينة	٣٣
س ١٢	سرد لموقف بثينة منه أثناء اللقاء	٣٤
ع	سرد يقارن أحوال بثينة الحالية بما كانت عليه	٣٥
ف ٢	استرجاع لعلاقة طه ببثينة وهما صغيران حتى شبا	٣٥
ص	سرد لمواقف بثينة الجديدة تجاه طه	٣٦
ق ١٤	طه قبل لحظة الاختبار	٣٦

يلاحظ فيما سبق أن هناك استباقا متكررا، لكنه لا يؤدى دورا مهما يستنفر القارئ أو يمهد لأمر جلل أو يمثل إرهاصا كاذبا أو ما إلى ذلك من وظائف الاستباق، بل يقوم بالإنباء فحسب. كما يلاحظ كثرة الوحدات التى تسرد عادات كانت متكررة فى الماضى لطه

وبثينة؛ لتأكيد ما حدث من تغير فى علاقتهما . وفى كل الحالات تبقى المخالفة الزمنية أساسية فى هذا السياق، كما يظل التفصيل دونت الإجمال مهيمنا لا يدع فرصة للتأويل.

أما الجزءان اللذان يقدمان خاتمة طه الشاذلى – وهما الجزءان السابقان لنهاية الرواية – فإن وحداتهما السردية تسير متعاقبة، لا يقطعها سوى استباقين متواليين[٢] يسردان الخطة التى ينوى طه الشاذلى وزميلاه أن ينفذوها لاغتيال ضابط أمن الدولة، وهكذا يمكن أن نرى مسار الجزء الأول على النحو الآتي:

أ١ – ب ٢ – ج ٣ – أ ٢.

وأما مسار الجزء الآخر، فهو على النحو الآتي:

أ ٢ – [ب ١] – [ج ٨] – د٣ – هـ ٤ – و٥ – ز ٦ – ح٧ – ط٩

وكذلك الأمر فى الجزء الذى تنتهى الرواية به، ويسرد زواج زكى الدسوقى بثينة، ويمكن تجريده على النحو الآتي:

D – أ٢ – ب٣ – ج٤ – د٥ – (و١) – ز٦ – ح٧

وكما يلاحظ فإن السرد يسير فى مسار تعاقبى معلوم لا يكسره سوى استرجاع واحد يعلل مظهر زكى الدسوقى وهو داخل إلى حفل الزفاف مما فعله به الحلاق ليبدو أصغر وما شربه من خمر غيّر هيئته قليلا. وهكذا بدأت الرواية تحاول أن تتجاوز التقليدية باستثمار المخالفة الزمنية على نحو متوازن، ثم لم تلبث أن سارت فى مسارها التقليدى المعتاد.

لا تنفصل تلك الرؤية التقليدية فى بناء الرواية شكليا عما تطرحه من رؤى؛ فعلى الرغم من أن الرواية رصدت أنماطا كثيرا، بدت متطرفة فى تحيزاتها . فمن بين الأقباط تحرص الرواية على أن تختار أخوين ينتهزان كل الفرص للانتفاع وإيقاع الأذى بالآخرين، وهما أبسخرون بخادم زكى الدسوقى، وأخوه ملاك الذى يعمل فى كل ما هو غير مشروع، أما القبطى الثالث فهو الأستاذ فكرى عبد الشهيد المحامى الذى يستغل موقعه وكيلا لورثة يعقوبيان فى تحقيق الأرباح غير المشروعة. والحق أن التركيز على كل تلك الشخصيات كان ناتئا عن جسد الرواية.

الرواية مقسمة إلى أجزاء غير معنونة أو مرقمة، ولا فواصل سوى نجوم ثلاثة تشير إلى المفصل الروائى الذى يحدد نهاية جزء وبداية آخر، لكن تلك المفاصل تبدو عشوائية ولا تخضع لنسق فنى لافت. ولا داعى للإشارة إلى المسيحيين الآخرين مثل الشاذ عزيز صاحب بار الشواذ ومثل مدام سناء فانوس التى كانت على علاقة جسدية مع زكى الدسوقى لا يعكرها سوى ضميرها الديني؛ فمثل تلك الشخصيات لم يظهر لوقت طويل.

أما أبناء النوبة فلا يظهرون إلا خدما، لكن أحدهم كان ذا دور مؤثر فهو إدريس الذى اغتصب حاتم رشيد فى طفولته فعاش شاذا، وهو نموذج "*الذكر البدائى الفظ الذى لم تهذبه الحضارة، بل ما يمثله من صلابة وخشونة وعنفوان*". [٣]

أكثر ما يستفز القارئ فى الرواية هو أن الراوى لا يتصور أن للقارئ دورا ما فى التأويل وملء فراغات السرد، لذا يفرط فى السرد دون كلل، وبهذا تصبح الرواية نموذجا جيدا يناسب القارئ البليد، ولعل قراءة سريعة لبعض الوحدات السردية يكشف عن هذا بجلاء، مثلما نرى حين يحلل شخصية طه واستعدادها لاختبارات الشرطة،[٤] ووصف ملاك بعد تسلمه حجرته على السطح،[٥] ووصف بدء العلاقة الشاذة بين إدريس وحاتم،[٦] وسرد تاريخ كمال الفولي،[٧] ووصف سبب تفكير بثينة فى خيانة زكي،[٨] وحوار الشيخ شاكر مع طه بعد أن أفرج عنه وتبرير لقائهما فى مكان عام،[٩] وكشف دوافع سعاد لاحتفاظها بحملها. [١٠]

الإفراط فى السرد سبب من أسباب تضخم الرواية، ويضاف إليه وجود شخصيات كثيرة مقحمة، بالإضافة إلى أجزاء سردية كاملة يمكن الاستغناء عنها، ومنها ذلك الجزء الذى يصف مظاهرة شارك فيها طه الشاذلى، باستخدام لغة تشبه لغة تقارير مراسلى التليفزيون. [١١] وليس ببعيد عن هذا موقف الراوى من الكتابة التوثيقية عموما، إذ يخص

الإسلاميين بالحق فى التوثيق، فنرى خطبة طويلة للشيخ محمد شاكر، والمهم أنه يسبقها خطاب طه الشاذلى إلى رئيس الجمهورية إذ يشتكى ظلم هيئة الاختبار فى كل الشرطة. هذه الخطبة التى تستغرق أربع صفحات تأتى بعد إظهار فساد الحكومة وأصحاب رأس المال والشرطة وفساد أبناء الأرستقراطية المنقضية. وهكذا تأتى الخطبة المكتوبة بلغة مصوغة بعناية لتجعلنا نتعاطف مع مواقف الإسلاميين وموقف طه الذى سار على نهجهم. والطريف أن فقرة مهمة من الخطبة تأتى وقد تم التمهيد لها بعناية من خلال شخصيات فاسدة. فلننظر إلى هذه الفقرة: *"إن حكامنا يزعمون أنهم يطبقون شريعة الإسلام، ويؤكدون فى الوقت نفسه أنهم يحكموننا بالديمقراطية، ويعلم الله أنهم كاذبين (كذا !) فى هذا وفى ذاك. فالشريعة الإسلامية معطلة فى بلادنا المنكوبة، ونحن محكومون بالقانون الفرنسى العلمانى الذى يبيح السكر والزنا والشذوذ ما دام يتم برضا الطرفين، بل إن الدولة نفسها تتكسب من القمار وبيع الخمور، ثم تضخ مالها الحرام على هيئة مرتبات للمسلمين، فتصيبهم لعنة الحرام وينزع الله البركة عن حياتهم، والدولة الديمقراطية المزعومة تقوم بتزوير الانتخابات"*.[١٢] وكما نرى فإننا نلمح فيما سبق شخصيات حاتم رشيد وكمال الفولى وزكى الدسوقى وغيرهم.

إن الدعوة إلى التعاطف مع طه الشاذلى اقترنت بدعوة أخرى إلى الكراهة المطلقة لرجال الشرطة، ولعل أوضح مظهر لهذا يبدو بعد القبض عليه فى إحدى المظاهرات وتعرضه لتعذيب شديد على الرغم من أنه (المسكين) لم يفعل سوى أنه كتب بمجلات حائط ! ![١٣] وفى هذا تسطيح لطبيعة العلاقة المعقدة بين الجماعات الإسلامية والسلطة الحاكمة، لكنه

ملمح كاشف عن بعض تجليات الرؤية التى تتبدى على امتداد الرواية، مضفرة بعناية مع بناء تقليدى يتسق مع ما يطرحه من رؤى لتشابكات قوى المجتمع والسلطة الحاكمة.

يحيل عنوان رواية "لصوص متقاعدون"[١٤] ابتداء إلى الشخصيات لا إلى المكان أو الزمان، وإن كان التقاعد يشير على نحو مستتر إلى المكان. إنهم قعود لا عن عمل بعينه بل قعود عن الاهتمام بأمور أخر. فالحق أنهم لصوص بالقوة وبعضهم لصوص بالفعل، لكنهم جميعا هامشيون، حتى من يبدو مركزيا بينهم، فإنه هامشي؛ ذلك لأنهم ينتمون جميعا إلى مجتمع عشوائى هامشى كما شاء له منشؤه. بعض شخصيات الرواية لصوص بالقوة حتى الراوى نفسه ينتسب إلى ذلك القبيل حين يتخيل نفسه فى نهاية الرواية فى موضع عامر الذى سيسعى إلى سرقة شقة الراوى، ويحاول أن يفكر بعقلية اللص فيرى فى نفسه قدرة هائلة على التخطيط للسرقة. إنهم متقاعدون عن كل إطار أوسع من أطر الحياة، مكبوبون حتى أذقانهم على ذواتهم لا يتقدمون إلى الأمام أنملة. حتى رمضان الذى يحصل على بعض التكريم يناله بعد موته على نحو يثير الإشفاق أكثر مما يثير التقدير.

هذا المجتمع الصغير هو نفسه يبدو ممثلا لمجتمع مصر مستقبلا، ففيه تصب المجتمعات التقليدية البدوية والريفية التى تطرد أبناءها، فى حين يبدو هذا المجتمع الهامشى المدمر والمدمَّر بطبيعته جاذبا، لأنه يبدو المكان الوحيد لأولئك الهاربين من مجتمعهم الأصلى حيث لا يجدون مكانا فيه يكفل لهم القوت والاستمرار. إن البقاء فى المجتمعات الأصلية يعنى

الارتجاف أمام خطر الموت وقوفا كالخيل، لذا يكون السقوط فى ذلك المجتمع الجديد اختيارا لموت بديل. وربما كان هذا ما يشير إليه المفتتح:

"الموت هو أحد البدائل المطروحة أمام الواحد دائماً كوسيلة سهلة للخلاص من خطر ما . . الموت غاية كل خطر وهو فى نفس الوقت الوسيلة المثلى للتصالح مع الأخطار . . أن تدهمك سيارة مثلاً أو رصاصة طائشة أو مخدر قوى، فهذا أروح كثيراً من الارتجاف أمام خطر ما ."[١٥]

الرواية منذ الصفحة الأولى تفترض عقدا سرديا بينها وبين القارئ؛ يشترط على الأخير قبول التغريب السردى والحضور الخفى آنًا والجلى آنًا للراوى المتماهى بالشخصية، كما أن الرواية ترسم مباشرة الأجواء النفسية المهيمنة عليها؛ إنها أجواء العداء النفسى المستتر للآخرين مقترنا بضرورة إخفائه وتملقهم، حتى لا تسقط الشخصية فريسة لأخطارهم. تعبر الرواية منذ البداية عن ثقل الآخر ووطأة أنفاسه فى حال حضوره؛ إنه جحيم حقيقى. وهذا الشعور المراد نقله إلى القارئ يتفق تماما مع استحضار القارئ حيا حاضرا يخاطب بود كأنه الراوى نفسه، بل إن صيغة الخطاب نفسها قد تفترض أن الراوى يخاطب نفسه حقا دون الآخر حتى لو كان القارئ نفسه: *"افرض – مثلا – أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم. . عندها فقط ستدخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها، فلأبطال الروايات ألاعيب عجيبة لا يمكن أن يقوموا بها فى مكان آخر خارج مربع ورقة وقعت صدفة – وربما عن قصد – أمام شخص مستغرق فى تدخين سيجارة محسنة يدعمها كوب شاى غالباً*

ما يخلو من السكر، ولا يجد ما يستعين به على وقته الممل سوى صنع شخصيات رغم هلاميتها ومبالغاتها، إلا أنها وحدها جديرة بحل مسائلك المعقدة - وما أكثرها - وقادرة على خوض مغامرة شيقة ومفعمة بمشاعر عارية لا يستحسن فضحها سوى الأذكياء.. مغامرة التقرب من الأعداء والتودد إليهم، حيث تتحول المصافحة العابرة إلى عمل عظيم يظل متشبثاً بذاكرتك إلى الأبد. فلو تأملت نفسك وأنت تجذب نفساً عميقاً بعد مصافحة أبغض الناس إلى قلبك، ستجد أنك منشغل عن كل من حولك، ناسياً والأفضل مستهيناً بمصافحة الأصدقاء، فهي كما طبيعة الواجبات تنزوي سريعاً بين ركام الأشياء التي رغم ثقلها لا نكف عن تكرارها." (١٦)

هذا الشعور العدائي نحو الآخر؛ هذا الشعور الذي يكشف عن وطأة المكان أيضا على قاطنيه؛ هذا الشعور الذي لا يكاد يقبل الآخر أيا كان، يبدو مبررا عميقا لهذا الاختيار السديد لتقنية التغريب السردي؛ حيث يبخل الراوي على الشخصيات بأن يكسوها عظاما ولحما وأن يبث فيها روحا حقيقية، ويكتفي بأن يجعلها كيانات ورقية متخيلة لا ترتبط بالواقع إلا بقدر ما يشاء لها القارئ.

التغريب السردي لا يتبدى في الرواية بطريقة فجة، بل يكاد يتخفى لأن الراوي شاء أن يدمج بين ذلك النوع من السرد والسرد التقليدي. انظر إليه إذ "يتخلص" من التغريب السردي مثلما كان يتخلص الشاعر القديم من غرض إلى غرض. حسن التخلص هنا بديع إذ نراه يجعل التغريب السردي كأنه تأملات للراوي لا أكثر، ثم يكتسي هو نفسه دما ولحما ليمرق في

الشارع الذى يقطن فيه. إنه ينقلنا فجأة إلى أجواء تخص شخصية كأنها واقعية تماما لا سبيل إلى نسبتها إلى الرواية فحسب:

"رغم أننى فرحت بهذه التأملات التى أعتبرها عميقة؛ إلا أننى واصلت تباطؤى فى دخول الشارع الذى أسكن فيه، فأنا مرهق تماماً وأحتاج بالفعل إلى إجازة ولو قصيرة من مواصلة أداء دور البطولة فى روايتى أو التبسم فى وجه أى واحد سواء كان محبوباً أو مكروهاً. ليتنى لا أرى أحداً. ليتنى لا أجد أبو جمال مسترخياً على كرسيه الخيزران أمام البيت كما العادة فى انتظار الضحايا، فالمسائل لم تكن مريحة، ولن أتمكن بالمرة من تدبيج مظاهر الترحيب والفرح التى أغمره بها - يومياً - بإتقان يناسب خوفى منه". [١٧]

يقتصد الراوى فى السرد ويكتفى بالقليل الذى يغنى عن الكثير. وهذا جلى فى وصف الشخوص والأماكن وسرد الأحداث. أما الإطالة فتكون عند الاستغراق فى التأمل النفسى والفلسفى. الاقتصاد السردى هنا ذو علاقة بالتغريب السردى، حيث يكتفى الراوى بعبارات وصفية مركزة معتمدا على القارئ فى إكمال الصورة. ولننظر إلى هذا الوصف لشخصية رئيسية فى الرواية هى شخصية أبو جمال صاحب البيت الذى يقطن فيه الراوي:

"أبو جمال من الناحية العمرية هو أكبر مَنْ فى البيت رقم (٣٦)، ومن الناحية الرسمية هو مالك هذا البيت بدون منازع، أقرب إلى القصر، عضلاته منتفخة كرياضى قديم، وله بطن يجمع بين الانتفاخ والصلابة، لا يذكرك بالسمنة بقدر ما هو دليل قاطع على قوة غاشمة، وجهه متورد رغم أنه يحمل عينين

تلحان على أنه لم يشبع مطلقاً . . باختصار وهربا من إخفاقى المتوقع فى حرفة الوصف سأعلن الحقيقة: ملامح أبو جمال هى الملامح التقليدية للإنسان المكروه، تلك الملامح التى صورتها الأفلام العربية القديمة وكأنها إعلان وحيد عن شرور البسطاء، لدرجة أننى . رغم كل شىء . أشفق عليه منها ." [١٨]

إن الراوى هنا يستنفر المخزون الثقافى لدى القارئ، بدون أن يجعل الصورة نمطية، إذ يضيف إليها عبارات مكثفة تمنحها تفردها .

ويرتبط الوصف المقتصد بالتغريب السردى من ناحية أخرى، حيث يحاول الراوى أن يجعل ذاته مركز خلق الأحداق، ومن ثم تكتسب الأوصاف وانفعالات الشخصيات قيمتها من خلال علاقتها المباشرة به. فننظر إلى وصفه التالى لأبى جمال:

"ويبدو أن خشونة ملامح جسده انطبعت على روحه، فراح يتحرك باعتباره رجلاً مكروهاً بالفعل خصوصاً من أقرب الناس إليه، بل إنه تصالح مع هذا الشعور تماماً ودعمه بتعمد الغلظة والجلافة باعتبارهما قدراً مكتوباً يجب حمد الله عليه، وفى الحقيقة إن جلافته رغم ثقلها كانت – عكس الشائع – السبب الوحيد فى توطيد علاقتى به ." [١٩]

تحاول الرواية أن تعقد رباطا عميقا بين الزمان والمكان؛ بين نصف قرن من تحولات مرّ بها المجتمع، وبيت يمتلئ بشخصيات تصطرع وتعبر عن مستقبل ذلك المكان بعد انقضاء خمسة عقود بدأت بأمل عريض وانتهت بانهيار شامل. لكن الأمل نفسه كان أملا كاذبا

مؤسسا على أكاذيب وصور من التملق والترويج السياسى المبتذل. يبدأ تخلق أحداث الرواية وشخصياتها ومكانها مع لحظة تبدو عبثية وتتكشف موقف أشير إليه استباقيا عند وصف أبى جمال: *أبو جمال أحيل إلى التقاعد مؤخراً لينهى رحلة عمل استمرت اثنين وثلاثين عاماً فى مصنع حرير حلوان، لا يذكر منها سوى زهوة بيد الزعيم جمال عبد الناصر التى استقرت على قفاه بالضبط ومفارقة تعيينه فى الثانية والعشرين من عمره ليكون أول العمال المستفيدين من قوانين التأميم التى دشن بها الزعيم ثورته، ثم إحالته للتقاعد فى الرابعة والخمسين ليكون أول العمال المستغنى عنهم بسبب قوانين الخصخصة. "*[٢٠]

هذا الذكر العابر لموقف لقاء أبو جمال مع جمال عبد الناصر الذى يقترن اسمه باسم تلك المنطقة العشوائية "منشأة ناصر"، يعاد ذكره تفصيلا فى فصل مستقل، حيث يشار إلى ذلك الحدث الجوهرى الذى بنيت الرواية بتشابكاتها على مصادفة حدوثه: *"قام الزعيم جمال عبد الناصر بزيارة مفاجئة لأحد المصانع التى أنشأتها ثورته فى حلوان، فوجد عددا هائلا من عمالها يبيتون فيها، وابتهاجا بتفانيهم فى العمل اقترب من أحدهم وشدّ على يده بحماس واضح "شد حيلك يا بطل" فهمّ بتقبيل يده "الله يحرسك يا باشا ... عبد الحليم عبد الحليم" "إنت بتشتغل وردتين بقه" فظن أنه يستجوبه "والله يا باشا وردية واحدة سعاتك" "أمال مبتروحش ليه" "أروح فين يا باشا ؟!" فارتبك الزعيم فقد ظن أن العمال ينامون فى المصنع رغبة فى مواصلة العمل ليل نهار وليس لمجرد أنهم لا يجدون مكانا يسكنون فيه ولكى ينقذ ثورته أشار بيده إلى منطقة خالية كانت بالصدفة على مرمى بصره*

"خلوهم يسكنوا هناك" فاندفع العمال بما يشبه الثورة ناحية تلك المنطقة وما هى إلا أيام حتى خرجت منشاة جمال عبد الناصر إلى الوجود ."[21]

المكان فى الرواية جوهرى على هذا النحو، لكنه غير منفصل عن الزمن وعلاقة الشخصيات بهما كليهما: *"المنشية حالة هجين بين القرية والحى العشوائى. وبفضل إشارة عبد الناصر حُددت طبقة سكانها . وربما بفضلها أيضا يحظون باحتقار سكان المناطق المجاورة، ورغم أنهم تمردوا على أكواخ الصفيح التى بنوها على عجل بعد الإشارة التاريخية وسكنوا فى البيوت إلا أنهم مازالوا أوفياء لقراهم. . قراهم البعيدة التى لا يزورونها مطلقا، إلا أن ذكرياتها تشعرهم بالأمان وتقيهم غدر الأيام ورؤساء المصانع، فلو سألت أحدهم أين تسكن سيذكر لك بفخر اسم قرية صغيرة تابعة لمحافظة ما، ولو كان لديك رغبة فى السماع لحكى لك بالتفصيل الظروف الدرامية التى أجبرته على مغادرتها، لذلك فهم يترقبون دائما اليوم الذى يتركون فيه المنشية ويعودون إلى قراهم، مثل الجندى الذى يترقب إجازته أو المهاجر المشتاق لأهله ."*[22]

هذه الإشارة المهمة إلى تلك الثلاثية: المكان – الزمان – الشخصيات تكشف عن ملمح أساسى فى كل شخصيات العمل. إنها شخصيات منتزعة من جذورها، مزروعة فى أرض بور؛ شخصيات تعصف بها أهواء التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وأهواء السارد نفسه بكل تأكيد . إنها شخصيات لا يملك القارئ المصرى المنتمى إلى بعض زمانها إلا أن ينتسب إليها على نحو من الأنحاء .

لحظة ميلاد الرواية هي لحظة ميلاد الراوى نفسه، ولحظة ميلاد المكان في وعيه. الدمج هنا يستمر بين الشخصية والزمان والمكان: "منذ ثلاثين عاما، بالضبط في ١٦ / ٨/ ١٩٦٨، واحتفالا بتلك المناسبة - التي لم أصل إلى موقف واضح تجاهها - أتخيل وجه أمي الذي لابد غطاه العرق حين انزلقت منها في يوم مشتعل كهذا . .

دائما حين أتذكر هذا اليوم يتوقف خيالي عند حبات العرق المنهمرة من وجه أمي ... ربما طمعا في إضفاء نوع من المعاناة أو المهابة لولادتي، رغم أن المسألة عادية جدا، فوجود حبات عرق حتى لو كانت غزيرة على وجه امرأة تلد طفلا شيء متوقع تماما، صحيح أنني الابن العاشر والأخير لأمي، وهذا بالتأكيد سهل المهمة، فبعد تمهيد طريقي وتوسيعه جيدا بإخوتي التسعة الذين تباينت أحجامهم، لابد أنني تجولت بسهولة ويسر وربما بتثاؤب . . غير أن المسألة لا تخلو من بعض التأوهات، فنحن في أحر شهور السنة والمولود ذكر لأسرة تنتقل على مهل من البداوة للفلاحة .

كنت في طليعة أبناء البدو الذين لم يخجلوا من زراعة بقايا أرضهم...، أراضينا الشاسعة التي أهداها محمد على باشا لأجدادنا ضمن قائمة امتيازات العرب مثل من يهدى شاة مذبوحة لعدد من الرجال الجوعى في صحراء قاحلة دون أن يعلمهم مهارة سلخ جلدها، فكانوا مستعدين تماما إما لتمزيقها أو التنازل عنها لأي عابر سبيل ... تركوا صحاريهم ودخلوها حائرين بثقل خيامهم. . دخلوها دخول البدوي الظافر المنتصر الذي أجبر الحكومة على مهادنته بغنيمة هو لا يعرف أية قيمة لها ... استقروا فيها كما أراد محمد على ولكنهم ظلوا أوفياء لاحتقار زراعتها، والفرح بمقايضتها بأي شيء، ولم يكفوا عن الترحال، فقط ضيقوا مساحة ترحالهم على مقاس حدودها .

بقايا هذه الأرض بالطبع ضاقت على جيلي ؛ فاضطررنا آسفين لزراعتها ، ليس باعتبارنا فلاحين على وجه الدقة، ولكننا نمارس فلاحتها مع الحرص الشديد على ما يعتز به البدوي الأصيل ... يملك الواحد فدانا واحدا يكفيه بالكاد لو زرعه كاملا، إلا أنه يقسمه نصفين، نصف يبيعه ويشتري حصانا يتباهى بأصالته وبندقية يرهب بها الناس، والآخر لا يخجل من زراعته وربما هذا مصدر مهارتي في مهادنة الجميع."(٢٣)

ويلاحظ هنا أن الراوي لا يكف عن دمج المكان بالزمان بتحولات الشخصيات، وهو دمج غير منفصل عما للسلطة السياسية من هيمنة لا يضارعها في القدرة على التأثير وتحويل المسارات سوى قدرة السارد نفسه إذ يصوغ المصائر. والمثال الآخر على هذا هو البيت (٣٦) الذي جاهد أبو جمال لبنائه "من لحم الحي" حتى يستقر كل واحد من أبنائه الأربعة هانئا في حضن زوجته، ليس سوى بناء ينخر في أعماقه السوس، ليكون معادلا موضوعيا للبناء الأكبر الذي نشأ في رحابه؛ منشية ناصر؛ أو لنقل مصر نفسها.

ويحاول الراوي نمذجة المكان الذي يعد الإطار الجامع للرواية، فيجرده من كل قيمة نفسية تتجذر في روح الراوي؛ لذا يشير إليه دوما بوصفه البيت رقم ٣٦، وإذا أضاف تفاصيل فإنه يضيف العنوان ش ١٤ منشأة ناصر– حلوان. إنه رقم فحسب. رقم قابل لأن توجد له صور كثيرة في ذلك المجتمع المنهار. إنه نموذج فحسب لما يمكن أن يكون عليه المجتمع.

يتحرك الراوى ببراعة بين السرد التقليدى والتغريب السردى، وهذه الحركة شرط أساسى فيما بيننا وبينه من عقد سردى. لقد بدأ الرواية بالتغريب ثم لم يلبث أن انتقل إلى السرد التقليدى بموضعه نفسه بوصفه الشخصية الرئيسية فى الرواية، إذ تفاعل ابتداء مع شخصية أبو جمال. وبعد أن يستغرق فى تحليل الشخصية إلى حد نتوهم معه أننا أمام شخصية تشبه شخصيات القصص الواقعى، إذا به يكشف لنا عن أوراق اللعبة مرة أخرى، ولكن بصراحة كاملة هذه المرة، فبعد أن مضى حوالى ست صفحات لا نجد أنفسنا أمام حدث حياتى واحد يدفع الأحداث قدما، سوى أن شخصية الراوى تحاول الرجوع إلى الشقة بدون منغصات، ثم لا تلبث أن تجد عراكا بين جمال وأبيه، وهنا يكشف السارد عن وجوده الصريح: *أبو جمال ضخم وجمال زنقه تماماً فى المساحة التى يمكن أن أنزلق منها بسلام" إنت مش قلت إنك قتلته يا ابن الكلب" . كان يكفنى التسلل والعودة وقضاء الوقت على أى مقهى حتى ينتهى جمال من معاقبة والده على الكذب (فقد عاد سيف سالماً بعد أن زعم أنه شرب من دمه فى إحدى الخرابات) ولكن الشخصية الروائية التى اخترقها لنفسى حالت دون ذلك، فكيف لها أن تتوارى بهذه الطريقة المخزية وتبتعد عن تلك الأحداث المهمة خصوصاً وأن طرفيها فى مكانة جمال وأبيه؟ !* "(٢٤)

من خلال تلك الحيلة الفنية تكشف الرواية عن أعماق الشخصية المصرية، وتعرى النفاق الذى تمارسه الشخصيات، وخصوصا الراوى نفسه؛ فالرواية تقوم على انتزاع النفاق

من الأعماق، ودفع صراع الشخصيات إلى أقصاه، بهدف خلق روح العداء العميق الذى يخفيه السطح الكاذب، وهو كشف يتوّج فى نهاية الرواية بتأجيج الصراع بين السارد وأبو جمال؛ الذى يكتشف أن السارد كان سبب قتل ابنه إذ حاول سرقة الشقة التى يقطنها السارد . هذه التعرية الكاملة للنفاق هى الهدف النهائى للرواية. إنها الحالة التى توقفت عندها الرواية بطريقة لا تخلو من تغريب سردى، ليستنفر وعى المتلقى فيشارك فى تأمل هذه الحالة التطهيرية التى تختلف عن التطهير الأرسطى لإسقاطها حاجز الإيهام *"هوى فى قاع المنور جثة هامدة لحظتها كنت فى شباك الحمام أتأرجح بين شعورين متناقضين، شعور بالزهو كفريسة استطاعت أن تدافع عن نفسها بضراوة، وشعور بالخوف والندم كقاتل ينتظر ويلات انتقام قادم لا محالة، أبو جمال لحق. . بحكم موقعه فى شقة بير السلم مكان الدكتورة، وأيضا بحكم ريادته للبيت كان أول من انتبه لسقوط عامر، كانت مشاعره عادية كأب حازم خمن أن سقوط ابنه نتيجة طبيعية لافراطه فى تناول المخدرات، ولكن عندما اكتشف أنه قتل بتيار كهربائى تذكر أنه رآنى. . رآنى بوضوح كان من العار أن يطردنى من البيت، وفى نفس الوقت لم يكن يجرؤ على الاعتراف بأن دم ابنه فى رقبتى، فواجهنى بنظرة جمعت بمهارة بين التقدير البالغ والحيرة فى اختيار نهاية تليق بى."*[٢٥]

شخصيات الرواية لصوص متقاعدون عن كل قيمة أصيلة حقيقية. حتى أبو جمال الذى يبدو نموذجا للمصرى المكافح البسيط لا يلبث أن يصبح مسخا، ولا يسعه بعد جهاد طويل فى الحياة إلا أن يحاول تحقيق مشروعه. ويا له من مشروع يخلو من نبل الهدف والوسيلة، ومن ثم يصوره الراوى بطريقة ساخرة هادئة متأملة تكشف عما تعانيه الشخصية النمطية من خواء: *"أبو جمال وجدها فرصة ليبدأ مشروعه الذى طالما أجله من أجل تربية أولاده الأربعة، فكل*

واحد - والحمد لله - يرقد الآن مطمئناً بين أحضان زوجته داخل شقق البيت الذى بناه لهم من لحم الحى. مشروع أبو جمال يتلخص فى البحث عن تقدير ما، عن احترام يناسب شيبته، عن واحد ينظر إليه نظرة عادية تناسب رجلاً مبجلاً، ويبدو أنه - بالخبرة طبعاً - اقتنع تماما باستحالة تنفيذ هذا المشروع فى بيته أو عمله، أو حتى فى وجه أى إنسان يعرفه معرفة سطحية (فعمله كمساعد للاعبى كرة التنس فى مصنع الحرير وإصراره على تقليد الصينيين فقط فى ركوب دراجة فى هذه السن حالا دون ذلك) فراح يفتش عن مشروعه فى وجوه الغرباء. يصحو بانتظام فى السابعة صباحاً، ويتناول فطوراً سريعاً، ثم يسحب خرطوم المياه والكرسى الخيزران والمقشة التى انتزعها من إحدى أشجار النخيل فى مصنع حرير حلوان، وكأنه ينتظر هذا اليوم... ينتظر ما أعد له جيداً، متنمراً على أى وجه غريب عليه، وجه لم يره مطلقاً، تنمر صياد واثق تماماً أن فريسته ستسقط لا محالة، فنحن فى شارع، والشوارع -كما العادة- لا تخلو أبداً من الغرباء، وبمجرد أن يهل هذا الوجه ينهمك أبو جمال فى العمل، وتتدافع ترحيباته، تتدافع مستجدية ومجاهدة ومشفوعة بعزومة على الشاى أو حتى على الطعام، فلا يجد الغريب مفراً أمام هذا الوجه الملهف وهذه الترحيبات الصادقة سوى أن يفى بالمراد، وينطق بالاعتراف الذى يفتش عنه أبو جمال، وأحياناً يكرره بإخلاص وتبجيل واضح: "شكراً يا حاج شكراً يا حاج" حينها يصمت أبو جمال تماماً، يصمت صمت رجل قام حالاً من فوق امرأة اشتهاها طويلاً، أو حصل على شئ ثمين يعرف تماماً أنه لا يستحقه.[٢٦]

الاقتصاد فى السرد والتغريب السردى مرتبطان من زاوية أخرى ببناء الرواية، وتقسيمها إلى وحدات تبدو وكأنها قصص قصيرة لا يكاد يربط بينها سوى الراوى ووحدة الزمان والمكان. أما تشابكات الشخصيات فيكاد الراوى يكون طرفا فيها جميعا. الاقتصاد فى

السرد جعل كل قسم فى الرواية التى تكون من سبع عشرة وحدة يبدو وكأنه قصة قصيرة تتناول لحظة نفسية مكثفة تكشف للراوى عما يتجلى من إحدى الشخصيات دون سواها . وكأن الراوى يقول للقارئ: هأنا بنيت لك كل وحدة وكل شخصية على عينك فانسج منها روايتك وابحث لنفسك عن موضع فيها . والحق أن كل شخصية منها رسمت بعناية فصارت شخصية مميزة يمكن أن تتجذر فى مخيلة الثقافة العربية باقتدار.

ولنلاحظ أن كل فصل يصلح بداية ممتازة للرواية، فهو يبدأ غالبا بتأمل فلسفى أو نفسى للراوى، كما فى الفصول ١، ٢، ٥، ٧، ٨، وقد يبدأ الفصل بحدث قصير يترك أثره المباشر على انفعال الشخصيات، كما فى الفصول ٣، ٦، ٩، ١١، ١٣، ١٦، ١٧، وقد يبدأ الفصل باقتباس جملة قالتها أو كتبتها إحدى الشخصيات، أو يستحضر أجواء الشخصية بإشارة سريعة إليها، كما فى الفصول ٤، ١٠، ١٢، ١٤، وهكذا تشارك مجموعات متنوعة من الفصول فى بداياتها، وتتقاطع خيوط الشخصيات والمصائر فيها إلى حد ما بدون إفراط فى ابتداع علاقات مفتعلة، لكن الفصل الذى يبقى متفردا فى كل شىء: فى بدايته وطبيعة شخصياته، وطبيعة علاقة تلك الشخصيات بغيرها، هو الفصل الخامس عشر. إنه فريد فى كل شىء، وأراه واسطة عقد الرواية، وقلب رؤيتها .

هذا الفصل من الرواية يرصد علاقة زوجين مسنين بالحياة والموت؛ إنها علاقة تبدو بديلا عميقا لما تعانيه الشخصية العربية على نحو ما يرصده إدوارد سعيد؛ إذ يقول: "أرى منذ زمن طويل أن من الأمور التى تفتقدها الثقافة العربية المعاصرة موضوعين مهمين تناولهما الحضارة الحديثة، هما اللذة والرغبة".[٢٧] هذا الفصل من الرواية يبدأ برسم المنظور الذى يرى من خلاله الراوى شخصيتى المسنين المتحابين اللذين ينتظران الموت، ويرصد الراوى عاداتهما اليومية: الجلوس أمام البيت صباحا، والجلسة الهادئة مساءً، واستيقاظهما فى الفجر لا للصلاة فقط، بل لأن الرجل الذى تصاعد منذ ربع قرن يحرص على إيقاظ الآخرين ليؤكد دوره فى الحياة من ناحية، ولأنه يريد أن يعقد آصرة يومية بينه وبين الآخرين تقيه من أن يموت فجأة فلا يعلم غيره عنه شيئا حتى تفوح رائحته فلا يبقى فى ذاكرة الناس سوى تلك الرائحة الفضيحة. الراوى يرسم هنا شخصية ذلك العجوز ببراعة تفتننا ولا نملك إلا أن نعيد النظر مرة أخرى فى مفتتح الرواية الذى يتكلم عن مواجهة الموت.

من غرائب الرواية أن هناك شخصية تظهر جلية فى جملتين فقط فى بداية الفصل الثالث. إنها زوجة الراوى تظهر حين ترى سيفا يأخذونه إلى مستشفى المجانين، وبعدها بصفحة حين ترفع صوت التليفزيون لتقطع على الراوى تأملاته. تظهر زوجة الراوى مرة أخرى بوصفها مفعولا به لا حضور إنسانيا لها؛ فهى العروس التى يفشل الزوج فى مضاجعتها فيساعده جمال بإعطائه مخدرات تساعده. هذا الفصل الذى تظهر فيه تلك الزوجة لم يأت

إلا لرصد التحولات الجنسية للراوى بوصفه نموذجا لكل المحبطين من جيله، بل للحضارات الشرقية نفسها . ربما تكون هذه حيلة لتأكيد التغريب. فكأنه يقول ها هى إحدى شخصياتى يبدو من ظهورها الغريب النادر المستفز أنها مختلفة ككل شخصيات الرواية. هى زوجتى، لكنها غير حاضرة، فلا يوجد سوى الراوى على الحقيقة. ولكن من ناحية أخرى يبدو هذا الموقف الانتقائى للراوى مثيرا لريبة القارئ حول انتباه الراوى لصنيعه، فكأن تلك الشخصية غافلته وظهرت، ولم يوفر لها الفرصة الكاملة لتظهر. لقد أفلتت من بين يديه ونسيها، وكان عليه حذفها . وهو موقف أتفق مع القارئ تماما فيه، ويجعلنى أجد الراوى فى موقف لا يحسد عليه.

تبدو شخصيات الرواية كلها تجليات "ذكورية" لشخصية واحدة هى الراوى. الراوى يحاول أن يفضح النفاق والكذب فى داخل شخصيته من خلال اختلاق خوافيها الأخرى أو لنقل جوانبها الأخرى الخفية. ولهذا تبدأ الرواية بتأمل الراوى لنفسه وهو يبدع الشخصيات، أما حسن تخلصه من ذلك التأمل فيكون بمواصلته التباطؤ فى دخول الشارع الذى يسكن فيه، وهو ما يبدو لى المعادل الموضوعى لذاته. ولنلاحظ أن كل الشخصيات من الذكور، وهناك ما يجمعها كلها فيما عدا شخصيتى المسنين فلهما وضع خاص، أما ا سواهما فيجمعها الميل إلى الإبداع الكتابي: الشعر أو القصة أو الخواطر، وكذلك النفاق والكذب، والانتزاع من الجذور، وكلها شخصيات ذكورية، أما الأنثى فلا تكاد تظهر فى الرواية إلا لأداء

دور مساند، ويستثنى من هذا شخصية نقاوة، التى لا يمكن أن تكون تجليا من تجليات الراوى لأنها هى نفسها جدته، وليست معاصرة له.

يؤكد الراوى التغريب السّردى بدمج مستويين يوهمنا بالترابط القوى بينهما؛ هما مستوى حياته الشخصية ومستوى حياة شخصياته المختلفة. من أكثر مظاهر ذلك وضوحا أنه يذكر شخصية نقاوة أم زوجة صاحب البيت التى تخلصت من بنتها بعد ولادتها مباشرة حتى لا تفقد الزوج، وأبقت على ابنتها الأولى وحدها (أم جمال)، وهنا يستعيد الراوى من ذاكرته شخصية مشابهة فى القسوة والتخلص من الأبناء والنزعة إلى إعلاء الذكورية على حساب الأنوثة، فيقول بصراحة: *"ندم العجوز نقاوة يشبه ندم نقاوة أخرى، نقاوة تراثية هى أولى زوجات جدى الكبير صقر، أنجبت ولدا هو جدى عيسى وأصابها العقم، وفى يوم ما عاد جدى من المراعى متهللا.. عاد وخلفه بنت صغيرة.*

" منْ هذى يا صقر ".

" هذى جبتها تخدمك وتملا البيت عويلة ".

" من وين جبتها ؟! ".

" بنت رقاد ربح لقيتهم عند البير ".

لم أعرف من هؤلاء الضعاف الذين أخذ جدى ابنتهم كما تؤخذ الشاة، ولكن الثابت أن هذه البنت الصغيرة لم تتوقف عن إنجاب الأولاد، وكل ولد تتلقفه جدتى بمجرد انزلاقه منها لكى توصله بسلام إلى مصيره المحتوم، بأن تغرز فى رأسه اللين مخيطا وضعته تحت رأسها منذ عاد جدى بزوجته الجديدة وكان

مخصصا لرتق الخيمة . . ذلك المخيط كان له شرف التجول فى أعماق خمسة رؤوس أنجبتها ضرة جدتي.[٢٨]

ويلاحظ أن كل الشخصيات التى تمثل تجليات للراوى حيث يكون فيها جانب إبداعى يتم التخلص منها بشكل ما . سيف يدخل إلى المستشفى، ورمضان يموت، وعامر يُقبل على يد الراوى، والشيخ حسن يُطرد . الراوى يريد سحق كل الشخصيات التى يراها لصوص حقيقيين، وهنا يتضح فى موقفه من عامر حيث حرص على قتله بالصدمة الكهربائية حين حمى شقته بشحن كل الشبابيك بالكهرباء، وهو الحدث الذى يهدد وجود الراوى نفسه؛ فقتل ما بداخلها من شخصيات احتمالية يبدو تهديدا لذاتنا نفسها .

الشخصية الوحيدة من تجليات الراوى التى لا يتم إقصاؤها هى شخصية جمال؛ القوى القادر على فرض إرادته على الآخرين وعلى استغلالهم؛ جمال الذى لا يقوم بأى موقف نبيل واحد على امتداد الرواية. أما الشخصية الأخرى فهى ذلك المسن المنتظر لموته. هذه إذن هى النماذج التى يراها الراوى قادرة على الاستمرار فى مصر المستقبل: الشخصية القوية المستغلة الانتهازية، والشخصية الصابرة المنتظرة. أما تلك الشخصيات القادرة على البناء والعمل لأجل الذات والآخرين فليس لها وجود فى مستقبل تميزه العشوائيات وهيمنة السلطة وإقصاء الفرد والجماعة.

هذه الرؤية التى تقدمها الرواية لا تنفصل عن تقنياتها الكتابية، ويظل مما يحمد للرواية دمجها البارع بين الزمان والمكان والشخصيات، من خلال الحضور الكثيف للراوى الذى يعتمد على الدمج بين تقنيتى اقتصاد السرد والتغريب السردى على نحو يتسق باقتدار مع بناء الرواية.

الهوامش

(١) أفدت كثيرا في هذا التحليل من العرض النظري المنهجي لنظرية جيرار جينيت، في: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

(٢) علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص ص ٢٣٧- ٢٣٨.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٨.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ص ٢٧- ٢٩.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص ٩٨.

(٦) انظر: المرجع السابق، ص ص ١٠٦- ١٠٧.

(٧) انظر: المرجع السابق، ص ص ١١٤- ١١٧.

(٨) انظر: المرجع السابق، ص ٢٢٤.

(٩) انظر: المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(١٠) انظر: المرجع السابق، ص ص ٢٤٧- ٢٤٨.

(١١) المرجع السابق، ص ص ١٩٦- ٢٠٠.

(١٢) علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان، ص ١٣٤.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٠٠- ٢٠٢.

(١٤) حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

(١٥) المرجع السابق، ص ٥.

(١٦) حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون، ص ص ٧- ٨.

(١٧) المرجع السابق، ص ٨.

(١٨) المرجع السابق، ص ٩.

(١٩) المرجع السابق، ص ٩.

(٢٠) المرجع السابق، ص ص ١٠- ١١.

(٢١) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٨٠.

(٢٣) المرجع السابق، ص ص ٥٥- ٥٧.

(٢٤) المرجع السابق، ص ١٤.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٢٦) المرجع السابق، ص ص ١١- ١٣.

(٢٧) إدوار سعيد: من أوراق إدوارد سعيد، مركز الخليج للدراسات، الشارقة، ٢٠٠٤م، ص ٢٥.

(٢٨) حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون، ص ٦٥.

تكشف روايات شباب الروائيين المصريين في مجملها عن رؤية ترصد واقع الإنسان المعاصر في ظل هيمنة قيمة الصورة، وتحول ذلك الإنسان إلى كائن استهلاكي غير قادر على الفعالية، كما تركز على صراع قوى المجتمع والسلطة كاشفة عن أزمة الفرد إزاء تشابك تلك العلاقة، وتحاول كذلك أن تكشف عن الأساطير التي تشف عن الواقع بصور مختلفة. وقد حاولت تلك الروايات أن تقدم رؤاها من خلال استخدام تقنيات متعددة يحفل بعضها بنوع من الجدة الحقيقية.

تجد تلك الجدة تأسيس أهميتها نقديا لدى بارت حيث يؤكد على قيمة الجدة في النصوص بوصفها أهم ملامح الحداثة ومناط المتعة أو الالتذاذ النصي وأنها أساس كل نقد؛ إذ "لم يعد تقويمنا للعالم يتوقف، على الأقل من الناحية المباشرة، على التعارض بين النبيل والحقير كما كان الشأن مع نيتشه، بل على التعارض بين القديم والجديد (بدأت إيروسية الجديد منذ القرن الثامن عشر: وهو تحول طويل لم ينقطع عن السير) . ليس ثمة من وسيلة للإفلات من استلاب المجتمع، سوى الوسيلة التالية: أي الهروب إلى الأمام: فكل لغة قديمة مفهومة. وكل لغة هي قديمة حالما تكرر والحال أن اللغة التي ترسو في السلطة (تلك اللغة التي تنسج وتنتشر تحت حماية السلطة)، هي، حسب وضعها، لغة تكرار، وكل المؤسسات الرسمية للغة هي آلات تكرار: المدرسة، الرياضة، الإشهار الأعمال الجماهيرية، الأغنية، الإعلام، كل ذلك يعيد دوما البنية نفسها، المعنى ذاته، وغالبا ما يعيد الكلمات ذاتها: إن التعبير. المقولب واقعة سياسية، وهو الصورة الكبرى للإيديولوجية. وفي المقابل يكون الجديد هو المتعة (كتب فرويد:

"تشكل الجدة عند الراشد شرط المتعة") . ومن ثم تأتي الحياة الحالية للقوى: تسطح جماهيري من جهة (مرتبط بتكرار اللغة) – تسطح خارج المتعة، لكنه ليس بالضرورة خارج اللذة – واندفاع من جهة أخرى (اندفاع هامشي، يحيد عن المركز) نحو الجديد، اندفاع مهتاج قد يصل إلى حد تحطيم الخطاب: هذا التحطيم الذي يكون محاولة لجعل المتعة المكبوتة تحت القول المقولب تبرز ثانية بصورة تاريخية . "[١]

لجأت الروايات إلى عدد من التقنيات لتقديم رؤيتها؛ ومن ذلك الاستخدام الخاص لعتبات التأويل مثلما تتجلى في صفحة الغلاف والإهداء، وتبادل دوري الراصد والمرصود بين بعض الشخصيات لتأكيد مركزية العين الباصرة، وما يقوم به السارد أحيانا من فعل مزدوج – كما هو الحال في كل مشاهدة – فيكون ساردا ومتلقيا في الوقت نفسه، كما يحدث نوع من التماهي بين بعض الشخصيات وعناصر الواقع الجامدة لتكشف عن حالات خاصة من العجائبية. ويلاحظ كذلك رصد قيمة الصورة الفوتوغرافية في مقابل اللوحة التشكيلية، وانطلاق كثير من الشخصيات في أفعالها وردود أفعالها من منطلقات شخصية لا تخضع لمسارات محددة وإن وقعت في إسار عالم الصورة أو المشاهدة. ولعل هذه التقنيات تتبدى في روايات حمدي الجزار وياسر عبد الحافظ وعزت القمحاوي بشكل خاص.

---

(١) رولان بارت: لذة النص، ت: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص ٤٤.

من الملاحظ كذلك الحضور القوي للجسد عبر الوصف ورصد ما يخاطب الحواس إنكارا لاحتكار اللغة كل قنوات التواصل. وهناك تجل واضح للجسد من خلال إشارات كثيرة إلى فكرة الإعلان والبعد الاستهلاكي فيها، وغياب روح السارد، وعلاقة الوجه بالمرآة وغير ذلك. وهو ما نراه واضحا عند طارق إمام وياسر عبد الحافظ. أما استحضار النصوص الأخرى في الروايات فيحاول الكشف عن المفارقة بين العالم القديم (عالم الكلمة الذي ينتمي إليه النص المستحضر) وعالم الصورة الذي ينتمي إليه نص الرواية، مع لجوء بعض الروايات إلى السخرية من عالم الكلمة القديم، مثلما نرى عند ياسر إبراهيم في روايتيه.

وتلجأ بعض الروايات إلى تقنية "التغريب السردي" أو "تعرية أسلوب السرد" ليتحقق الحضور الكثيف للمؤلف الحقيقي في مقابل القارئ الحقيقي بوصفهما شاهدين على تحولات الإنسان المعاصر، وهذا جلي عند خيري عبد الجواد وحمدي أبو جليل وياسر إبراهيم. وقد سعت الروايات التي درسناها جميعها – فيما عدا عمارة يعقوبيان – إلى خلخلة الأبنية التقليدية، بطرائق مختلفة – سبق رصدها – بحيث تتسق مع الرؤية المقدمة فيها. ويبدو التحكم في سرعة الإيقاع أمرا شديد الأهمية في تلك الروايات؛ حيث يعبر في كل مستوى من مستويات تحوله عن الرؤية المهيمنة على النص.

ويحرص بعض من الروايات على تجاوز الأساليب المعتادة في التغريب السردي باللجوء إلى وسيلة بلاغية أكثر رهافة؛ وذلك بتبني أساليب لغوية وبلاغية تنتمي بطبيعتها إلى الحكايات الشعبية وإلى حكايات ألف ليلة وليلة، كأن الراوي يؤكد للقارئ أننا أمام نص تخييلي على الرغم من كل العناصر الواقعية الواردة فيه.

وليس التداخل النصي في تلك الروايات أسلوبا فنيا يسعى إلى إرهاف حس القارئ وإيقاظ وعيه الثقافي وتفجير الحدس المقارن لديه، بل يكشف عن رؤية تتأكد من خلال تعدد الطبقات النصية داخل الرواية، وهو ما يحدث تنوعا في الأصوات والإيقاع، ويقوم الكاتب بهذا مجترئا على التقاليد الأدبية حتى إننا لنجد نصا شعبيا شعريا مطولا أو استحضارا مباشرا لكرامات بعض الأولياء منسوبة إلى إحدى الشخصيا الروائية. وعلى الرغم من أن الراوي يوهمنا بأنه واحد، فإن الأصوات تتعدد؛ حيث نجد الراوي أحيانا شاهدا أو نجده ناقلا لحكايات عن غيره، كما نجده أحيانا راويا عليما. كذلك قد يستعير الراوي صوت الشخصية، فنجده – على سبيل المثال – يسرد بطريقة الأطفال ولغتهم حين يحكي من الذاكرة ما عاشه وهو طفل، وهذا النوع من الرواة اقترحت له مصطلحا أظنه يحتاج إلى فضل تأمل وتدقيق، هو "الراوي الممسوس بالشخصية".

ولعل المكان والزمان يتجليان مندغمين في الروايات بطريقة شديدة الرهافة، حيث نجد في بعضها رؤية تجمع الجسد والمكان والأشياء فى إهاب واحد، وبمعنى آخر يمكن القول إنها لا تفصل الجسد عن المكان، بوصفه امتدادا لذلك الجسد، كما أنها لا تفصله عن الأشياء التى تمثل وسيلته لتمثل العالم والتفاعل معه» وذلك عبر خلق ميثولوجيا معاصرة يفترض أن تحدث فى الزمان المطلق الذي لا يمكن تحققه لأنه بذلك ينفى الإنسان ذا الوجود النسبى. ويتم التعبير عن تلك الرؤية بتبني الواقعية السحرية وكشف العلاقات الخفية بين الظاهر والباطن مثلما نرى في روايات عزت القمحاوي وصفاء النجار ومحمد إبراهيم طه. وفي كل هذا تبدو العلاقة بين الشخصيات والراوي والمتلقي مربكة، فما يحدث للشخصيات من أحداث غريبة لا نجد ما يبرره سوى في الرؤية الموجهة للعمل في مجمله. إن المتلقي يسير على سراط دقيق مع الشخصيات ولا يدري في أية لحظة هل يسقط معهم في هوة الجنون أم الحلم؟ أم يتسامى معهم إلى عالم روحاني يعاين كشفا لا بصرا؟

ألا يحق لنا، بعد هذا الرصد الذي كشف لنا عن كثير من عناصر غابة السرد (إذا حق لنا استعارة أمبرتو إيكو)، أن نعود إلى تأكيد ما بدأنا به؛ وهو أن هذا العمل ليس سوى لبنة في بناء كبير على الباحثين أن يسعوا إلى استكمال بنائه؛ إذ يظل مشروعا مفتوحا دوما على الاحتمالات بغير انتهاء، على نحو ما تفترض القراءات الخلاقة؟

قائمة بأهم المصادر والمراجع

أولا- مصادر ومراجع عربية:

إدوار سعيد: من أوراق إدوارد سعيد، مركز الخليج للدراسات، الشارقة، ٢٠٠٤م.

جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، تونس، ط ١، يناير ١٩٩٣.

حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون (رواية)، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

حمدى الجزار: سحر أسود(رواية)، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١م

سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

صفاء النجار: استقالة ملك الموت (رواية)، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

طارق إمام: شريعة القطة(رواية)، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧.

عزت القمحاوى: مدينة اللذة (رواية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س أصوات أدبية، ع ٢٠٥، القاهرة، ط١، أبريل ١٩٩٧.

علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان (رواية)، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

محمد إبراهيم طه: العابرون (رواية)، دار الهلال، القاهرة، ط١، نوفمبر ٢٠٠٥م.

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن على): لسان العرب، ت: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

ياسر إبراهيم: بهجة العمى (رواية)، دار ميريت، القاهرة ط١، ٢٠٠٣م.

: مبررات شخصية(رواية)، دار ميريت، القاهرة ط١، ٢٠٠٥م.

ياسر عبد الحافظ: بمناسبة الحياة (رواية)، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

ثانيا- مراجع مترجمة:

تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

رولان بارت: لذة النص، ت: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.

ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢م.

شوبيتا بونجا: النشوة السماوية، ت: محمد جميل القصاص، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٥م.

ثالثا- مراجع بلغات أجنبية:

Chris Baldick: Oxford Concise Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001.

فهرس المحتويات

رقم الإيداع
٢٠٠٧/٧٨٢٤